ONZE KUNST

DEEL XII.

1907

ONZE KUNST

DEEL XII

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR:

P. BUSCHMANN Jr.

Rubriek Ambachts- en Nijverheidskunst onder Redactie van
de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst.
Redactie-Commissie : H. Ellens, Jac. Ph. Wormser,
R. W. P. de Vries Jr, C. Oosschot, Jac. van den Bosch.

DEEL XII

6e JAARGANG - 2e HALFJAAR

JULI-DECEMBER

1907

J.-E. BUSCHMANN · DRUKKER-UITGEVER · ANTWERPEN

L. J. Veen
AMSTERDAM

De Nederl. Boekhandel
ANTWERPEN



ANT. VAN DIJCK : O. L. V. MET DEN H. DOMINICUS
EN DE VIJF PALERMITAANSCHE MAAGDEN.
(Altaar van het Broederschap van den Rozenkrans, Palermo).

VAN DIJCK'S LEER- EN REISJAREN

I

Van Dijck's kunstenaars-loopbaan vervalt in twee helften : de eerste gaande van zijn optreden tot aan zijn terugkeer uit Italië, de tweede van dit tijdpunt tot aan zijn dood. Dit laatste is ons in al zijn deelen volkomen bekend; wij weten waar hij verbleef, welke werken hij voortbracht. In het eerste daarentegen komen er brokken voor, welke nog niet opgehelderd zijn; wij weten niet met juistheid, waar hij zich ophield in dien tijd van zijn leven, noch welke stukken hij uitvoerde in de verschillende steden en landen waar hij verbleef. Ik wil pogen eenig nieuw licht te werpen op de duistere punten van dit gedeelte van zijn bestaan en van zijn werken.

Antoon van Dijck werd geboren te Antwerpen den 22^n Mei 1599. Als kunstenaar was hij verbazend vroegrijp : in 1610 trad hij in de leer bij Hendrik van Balen; in 1613 schilderde hij het portret van een grijsaard, dat hij onderteekende « Anno 1613 A.V.D.F. ÆTA. SVÆ 14 (Anno 1613 Antonius van Dyck fecit ætatis suæ 14) »; in 1615 had hij zijn eigen werkhuis en schilderde een der vele reeksen apostelen, die hij in zijn jongelingsjaren voortbracht; in 1617, maakte hij *De Kruisdraging* voor de Preekheerenkerk te Antwerpen. Wij kennen nog andere godsdienstige tafereelen en portretten, die hij voltooide vóór zijn twintigste jaar. Den 11^n Februari 1618 werd hij als meester aanvaard in de St. Lucasgilde; hij was toen reeds Rubens' leerling en helper. Den 28^n April 1618 bood deze laatste aan Sir Dudley Carleton, den toenmaligen Engelschen gezant in den Haag, in ruiling van antieke marmeren beelden een twaalftal zijner schilderijen aan. Een dezer was een *Achilles door Ulysses herkend onder de dochters van Lycomedus*, die zich tegenwoordig in het Museum te Madrid bevindt en waarvan Rubens getuigde, dat hij door den besten zijner leerlingen gemaakt en geheel door zijn eigen hand hertoetst was. Geen twijfel of de beste zijner leerlingen was Antoon van Dijck. Deze werkte bij Rubens tot in het jaar 1620. Den 29^n Maart van dit jaar sloot pater Jacob Tirinus, overste van het professenhuis der Jezuïeten te Antwerpen, eene

overeenkomst met Rubens betreffende het schilderen der zolderingen der Jezuïetenkerk te Antwerpen, waarin de volgende bepaling voorkomt : « Ten tweeden dat den voors. Sr Rubbens de teekeninge van alle de voors. 39 stucken sal gehouden syn met syn eygen hand in 't cleyne te maken, ende door Van Dyck mitsgaders sommige andere syne discipelen soo in 't groot te doen opwerken ende volmaken als den heysch van de stucken ende van de plaetsen daer s'ingeset moeten worden wesen sal, ende belooft hierin syne eere ende conscientie te quyten in der vuegen dat hy met syn eygen hand in deselve volmaken sal 't gene men bevinden sal daer aen te gebreken. » Een ander bepaling in hetzelfde contract luidt : « Ten sevensten sal den voors. P. Præpositus aen den voors. Sr Van Dijck ter bequamer tydt aenbesteden eene schilderie van de voors. vier seyde autaeren der voors. kercke. »

Van Dijck's naam had dus toen reeds een goeden klank in zijne geboortestad; weldra zou hij ook daar buiten met eere vermeld worden. Den 17^n^ Juli 1620 schreef een zaakgelastigde van den graaf van Arundel, den beroemden Engelschen kunstbeschermer, aan zijn meester, die hem waarschijnlijk opgedragen had te vernemen of van Dijck geneigd was naar Engeland te komen : « Van Dijck bevindt zich nog altijd bij Rubens en zijne werken zijn haast zoo hoog gewaardeerd als die van zijn meester. Het is een jongeling van een-en-twintig jaar, wiens vader en moeder Antwerpen bewonen en zeer rijk zijn, zoodat het weinig waarschijnlijk is dat hij deze stad zal verlaten, des te meer daar hij ziet welk vermogen Rubens hier vergadert. » Het vooruitzicht in dien brief uitgesproken werd niet bewaarheid. Nog in den loop van het jaar 1620 vertrok van Dijck naar Engeland; den 25^n^ November schreef Toby Matthew, zaakgelastigde van Sir Dudley Carleton, aan zijn meester : « Uw heerschap zal vernomen hebben dat van Dijck, Rubens' beroemde leerling, naar Engeland vertrokken is en dat de koning hem een jaargeld van 100 pond sterling heeft toegekend. »

Van Dijck bevond zich dus in Engeland op het laatste van het jaar 1620. Tot dan toe volgen wij zonder moeilijkheid zijn doen en laten. Van dit oogenblik en voor de eerstvolgende jaren gaat het anders. Nauwelijks is hij te Londen aangeland of hij denkt er aan Engeland te verlaten en reeds den 28^n^ Februari (10^n^ Maart) 1621 teekenen, zooals de wet het vereischt om iemand te machtigen de zee over te steken, zes van 's konings hooge ambtenaren « een paspoort voor Antoon van Dijck, dienaar Zijner Majesteit om voor 8 maanden op reis te gaan, hebbende de koning hem het daartoe noodige verlof gegeven, zooals graaf Arundel het beteekend heeft. » Twee dagen vroeger had de koning hem een jaar zijner wedde laten uitbetalen. Het bevel hiertoe is gedagteekend van 26 Februari (8 Maart) 1621 en luidt : « Aan Antoon van Dijck de som van honderd pond sterling als belooning voor bijzondere diensten door

hem bewezen aan Zijne Majesteit, zonder rekening van intrest of anderen last voor het geheel of een deel ervan door hem te dragen. » Graaf Arundel had dus van Dijck in Engeland geroepen en drie maanden later hielp hij hem om het voor acht maanden te verlaten.

Waar ging van Dijck toen heen? Dit is de eerste netelige vraag, welke zich voordoet. Het waarschijnlijkste antwoord moet volgens ons luiden : naar Italië. Hij had de reis niet afgelegd, die elk fatsoenlijk kunstenaar van dien tijd zich verplicht gevoelde te ondernemen en zonder welke hij zijn leerjaren niet afgeloopen achtte : hij wilde die leemte in zijn studiën aanvullen. Arundel, de groote liefhebber van klassieke kunst, moest hem sterken in dien wensch en geneigd zijn hem te helpen in het verwezenlijken er van. Hij zal van den koning het verlof bekomen hebben en er voor zorgende dat de jonge kunstenaar met welgevulde beurs vertrokke, verkreeg hij daarbij dat de vorst hem een volle jaar van zijn wedde betaalde, wanneer hij nog pas een vierde deel er van verdiend had. De tijd, dien van Dijck over de Alpen zou doorbrengen, was nog al karig gemeten : eene maand voor het gaan, eene voor het keeren afgerekend, bleven er hem slechts zes maanden over, om in het zuiden door te brengen; maar onaannemelijk is het toch niet dat zijn reisplan zoo werd opgevat.

Nu rijst een tweede vraag. Hoelang bleef van Dijck in Italië; wanneer keerde hij weder? Bij de beantwoording dezer vraag hebben wij rekening te houden van meer dan één oorkonde. Vooreerst van zekere aanteekening voorkomende in een register der Preekheerinnen te Antwerpen. Toen in later jaren van Dijck in Antwerpen verbleef, schilderde hij voor het altaar der kerk van deze kloosterlingen een zeer merkwaardig stuk, dat zich heden in het Museum te Antwerpen bevindt : *Christus aan het Kruis tusschen den H. Dominicus en de H. Catharina van Sienna.* Op de rots, waarop het kruis geplant is, plaatste hij de woorden : *Ne patris sui Manibus terra gravis esset hoc saxum Cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius van Dijck* (Opdat de aarde licht zij aan de asch zijns vaders rolde van Dijck deze rots bij het kruis en schonk hij dit werk aan deze kerk). Deze gift werd aangeteekend in het register van het klooster in dezer voege : « Int jaer dusent ses hondert negen en twintig, soo wert ons kerksken hooger geresen, ter oorsaken van een seer schoon kunstich autaer stuck, wesende een Cruys, onder stondt onsen heyligen vader Dominiqus, ende aen de gebenedyde voeten van 't kruys knielden onze heylige moeder Sinte Catherina van Seenen, onder den Cruys was een graf gemaeckt met eenen Engel daer by sittende en was ons vereert van den vermaerden constigen schielder men heer Antonius Van Dyck, om seker vrinschappen en getrouwicheden, die wy gedaen hadden in syne apsensie aen synen vader Sr Francisci Van Dyck, ende in syne doodt bedde dat voor ons aen synen soon begeert hadde. Godt wil hunnen loen weesen in der eeuwicheyt, want wy

wel grootelycx daermede vereert en verblydt waren, want veel personen comen om de weerdicheyt van de kunst te sien, soo wy dit met experientie ondervindende syn. Soo hebbe ick diet oock tot danckbaerheydt in desen boeck geschreven. » Uit de aanteekening der kloosteroverste blijkt dat de Preekheerinnen diensten bewezen hadden aan van Dijck's vader en dat deze op zijn sterfbed den wensch had uitgedrukt dat zijn zoon uit erkentenis voor hare kerk een altaarbeeld zou schilderen. Van Dijck's vader stierf den 1n December 1622. Antoon was in Italië toen de oude man ziek was; hij bevond zich te Antwerpen toen de grijsaard stierf. Dit is de natuurlijke zin der woorden van de aanteekening. Maar al dadelijk zal men opmerken dat van Dijck wel vertrokken kan zijn naar Italië in 1621, maar dat hij toch tot na 1622 over de Alpen kan gebleven zijn en dan de vraag stellen of de stervende vader niet schriftelijk aan zijn zoon den wensch had uitgedrukt, dat hij voor de dienstvaardige kloosterzusters eene schilderij zou vervaardigen.



ANT. VAN DIJCK : De Man der Smarten; teekening naar Tiziano en anderen. (Schetsenboek van den Hertog van Devonshire, Chatsworth).

Wij ontkennen niet dat twijfel zou toegelaten zijn nopens die vraag, indien wij geen andere bewijzen hadden dat van Dijck in zijne geboortestad verbleven heeft omstreeks zijn vaders sterfdag. Indien wij enkel de niet volkomen duidelijke aanteekening bezaten, zou het inderdaad nog al onwaar-

schijnlijk voorkomen, dat een kunstenaar van zoo goeden naam als van Dijck toen reeds was, in Antwerpen een tijd lang zou kunnen verblijven zonder eenig spoor zijner aanwezigheid achter te laten, en zouden wij aarzelen op te komen tegen de algemeen heerschende opvattingen dat van Dijck naar Italië toog in 1621, onmiddellijk na zijn vertrek uit Londen, of wel dat hij ons land eerst verliet in 1623, na zijn vaders dood, en dat hij onafgebroken in het Zuiden bleef tot zijn terugkeer in 1627. Maar wij zijn tot de ontdekking gekomen van feiten, die bewijzen dat van Dijck in Italië geweest is vóór 1622, dat hij teruggekeerd is naar Antwerpen in dit jaar en naderhand voor de tweede maal de reis over de Alpen ondernomen heeft. En deze zeer gewichtige wijziging in het verhaal zijner levensgeschiedenis wenschen wij door het uiteenzetten dier feiten te staven.



ANT. VAN DIJCK : Christus met doornen gekroond en bespot. (Prado, Madrid).

Dat van Dijck in Italië was vóór 1622 blijkt uit het volgende. In de verzameling van den hertog van Devonshire bevindt zich een album van 125 schetsen met de pen door van Dijck gemaakt naar werken van Italiaansche meesters, vooral van Tiziano, en onlangs door Lionel Cust voor het grootste deel uitgegeven; de vervaardiger heeft er gewoonlijk den naam van den kunstenaar, naar welken hij teekende, opgezet, en enkele malen de eene of andere aanduiding, waaruit wij eenige inlichting kunnen putten betreffende

hunne uitvoering. Ter loops zij gezegd dat die bladen meesterstukjes zijn van vlugge, levendige, zwierige schetsen of krabbelingen, bewijzende dat van Dijck, die maar al te dikwijls vormelooze omtrekken op het papier wierp,



ANT. VAN DIJCK : Judas' Verraad; teekening naar Tiziano. (Schetsenboek van den Hertog van Devonshire, Chatsworth).

daarentegen, wanneer hij er zich de moeite wilde toe geven, juister en fraaier teekende dan wie ook. Men mocht wel hopen in die talrijke bladen er enkele te ontdekken, waaruit zou kunnen afgeleid worden wanneer zij werden gemaakt. Jaarteekeningen echter vindt men er weinig of geene op : op een enkel, het portret der schilderes Sophonisba Anguissola, staat uitdrukkelijk vermeld, dat het te Palermo geteekend werd den 12^{n} Juli 1624; op twee andere heeft van Dijck den perzischen afgezant sir Robert Shirley, dien hij in Rome aantrof, en zijne vrouw geconterfeit en daar wij weten dat die zeer befaamde personnage in de pausenstad verbleef van in de lente van 1622 tot aan het einde van 1624, mogen wij er uit besluiten dat die bladen gemaakt werden tusschen die twee tijdstippen. Maar bij nader onderzoek vinden wij dat uit vier andere teekeningen onrechtstreeks het datum hunner vervaardiging af te leiden is.

De eerste is *De Man der Smarten* (blad 20, plaat VIII, in Lionel Cust's uitgaaf); de tweede, zelfde onderwerp (blad 21, plaat IX); de derde, *Judas'*

verraad (blad 24, plaat XI); de vierde, *Het leger van Faraon verzwolgen door de Roode Zee* (bladen 42-43, plaat XVI).

De twee eerste dezer bladen geven zeven figuren weer van den Zaligmaker, bespot en mishandeld door de beulen; in vijf dier zeven figuren houdt Christus het riet vast, dat de boeven hem spottend als scepter hebben in de handen gegeven. Van Dijck benuttigde sommige dezer afbeeldingen van Christus, die hij, volgens zijn aanteekeningen op de bladen, ontleende aan werken van Tiziano, Carracci en Giorgione. In zijne *Bespotting van Christus*, schilderij, die het Museum te Berlijn en in die welke het Museum te Madrid bezit, wordt door een kerel een riet aangeboden aan Christus, die gezeten is met het hoofd naar den schouder gebogen en met de saamgebonden handen liggende over de draperij, die hem den schoot bedekt. Van twee der Christussen, Tiziano nageteekend, zijn de handen over elkander gelegd als bij van Dijck en helt het hoofd met het lange haar en den zwaren baard op gelijke wijze naar den schouder.



ANT. VAN DIJCK : Judas' Verraad. (Prado, Madrid).

De derde plaat, *Judas' verraad,* naar Tiziano gemaakt, vertoont in zeer vluchtige krabbeling den man der 30 zilveren penningen, die zich om den hals

van zijn meester werpt en de bende soldaten, die hem volgen en aanrukken tegen hun slachtoffer. Dezelfde samenstelling vinden wij weer in van Dijck's schilderijen van hetzelfde onderwerp, die behooren tot de verzamelingen van Frederic Cook en van lord Methuen en tot het Museum te Madrid. In deze stukken, evenals in de teekening van Tiziano, aanschouwt Christus met zachte gelatenheid den valschaard; onder de menigte, die in de werken van beide meesters met gelijke woede naar Christus holt, bevindt zich een gehelmde soldaat en steken er boven de hoofden brandende fakkels uit.



ANT. VAN DIJCK : Het leger van Farao verzwolgen door de roode zee; teekening. (Schetsenboek van den Hertog van Devonshire, Chatsworth).

De vierde plaat geeft ons een deel der houtsnede van Tiziano te zien, *Het leger van Faraon door de Roode Zee verzwolgen*; men ziet onder de krijgslieden, die de baren doortrekken, een jongen ruiter, die een sierlijke muts met gesplitsten boord en een gegroefd borstharnas draagt en ten halve het hoofd omwendt. Dezelfde personnage, gelijk van kleedij, van houding, van zwierigheid, vinden wij weer in van Dijck's *H. Martinus zijn mantel deelende met de armen*, die zich in de kerk te Saventhem en in de koninklijke verzameling te Windsor Castle bevinden.

Geen twijfel of van Dijck zag in Italië de schilderijen en de prent, naar welke hij zijne teekeningen maakte; geen twijfel evenmin of al de schilderijen, waarin hij de studiën benuttigde, maakte hij vóór 1623. De beide *Bespottingen van Christus* behooren tot de werken waarin de invloed van Rubens nog ten duidelijkste gekenmerkt is. De verschillende bewerkingen van *Judas' verraad* behooren tot een zelfde tijdperk en ofschoon zij in een anderen trant

zijn uitgevoerd (dan *de Bespottingen*, verschilt die trant grondig van dien, welken hij in Italië na 1623 aannam; het geweldige drama, dat in deze tafereelen gespeeld wordt, stemt wel overeen met de schepping van Tiziano, maar de geest van Rubens ademt er nog ten sterkste in. Wat de *St Marten* betreft, niet alleen de volkslegende, maar ook de kunstgeschiedenis bevestigt, dat het stuk gemaakt werd in van Dijck's jonge jaren; wij zullen voortaan niet meer zeggen, zooals wij vroeger deden: vóór dat hij naar Italië reisde; maar tusschen zijne eerste en tweede reis naar het land van belofte onzer schilders der zeventiende eeuw.



ANT. VAN DIJCK: De H. Martinus deelt zijn mantel met de armen. (Kerk van Saventhem).

Laten wij aanstippen dat de benuttigde studiën hier vermeld voorkomen onder het eerste derde gedeelte der bladen, die het geheele album uitmaken en staan vóór die van welke wij met reden vermoeden of met zekerheid weten dat zij in 1624 uitgevoerd zijn. Wij mogen bijgevolg veronderstellen dat de eerste bladen van het album vóór en de latere na 1622 geteekend zijn.

Wij kennen dus teekeningen door van Dijck gemaakt gedurende zijn eerste verblijf in Italië, schilderijen kennen wij nog niet met zekerheid; wij mogen hier met eenige waarschijnlijkheid uit afleiden, dat hij meer studeerde in den loop van die eerste reis dan dat hij zijne studiën benuttigde, en dat zijn verblijf toen van korten duur was, misschien wel niet langer dan van de acht maanden hem toegestaan door den Koning.

Een tweede feit halen wij aan tot staving van ons beweren dat van Dijck in 1622 naar Antwerpen teruggekeerd is. Er bestaat een portret van Nicolaas

Rockox, geschilderd door van Dijck en gegraveerd door Lucas Vorsterman. Van de schildering kennen wij twee exemplaren : het eene bevindt zich in de galerij Stroganoff te St Petersburg ; het andere hoorde in 1902 toe aan den kunsthandelaar Steinmeyer te Keulen, en draagt voor opschrift : *Ae. Suae 60 A° 1621. Obiit december A° 1640.* Volgens dit opschrift zou dus het portret geschilderd zijn na van Dijck's vertrek uit Londen, iets wat wij gereedelijk aannemen, alhoewel wij reden hebben om te zeggen dat in plaats van 1621 het jaartal 1622 zou moeten zijn.

Ziehier waarom. Over het portret van Rockox gegraveerd door Lucas Vorsterman schreef Nicolas Fabri de Peiresc, uit Aix-en-Provence, den 18n September 1627, aan zijn vriend Pierre Dupuy te Parijs : « Ik kocht hier van den man met den Apostelbaard het portret van den graaf Olivarez, dat ik buitengewoon prachtig vind, alsook dat van wijlen graaf van Buquoy met eenige anderen, zelfs een van den heer Rockox, burgemeester van Antwerpen, zeer grooten liefhebber van oudheden, zoowel omdat het met goede hand en op ongewone manier gemaakt was, als omdat er een marmeren borstbeeld van het echte portret van Demosthenes op staat. Spijtig echter dat het niet al te wel gelijkt op het afgietsel dat ik bezit van het marmer, wat niet belet dat het mij nieuwsgierig maakt. De man bezat maar twee exemplaren van de gravuur, ik zond er eene van naar Italië en behield de andere. De gravuur was niet afgewerkt en de naam van Rockox stond er nog niet op. Het waren slechts proefdrukken. Ik wil er nog vragen aan den heer Rockox of aan den heer Rubens en wil dezen aanmanen om het beter te doen gelijken aan het gezegde borstbeeld van Demosthenes. »

Van dit portret van Rockox kennen wij vijf staten : den eersten zonder opschrift, met een weinig gelijkend borstbeeld van Demosthenes ; den tweeden met het opschrift *Ant. van Dyck pinxit, L. Vorsterman sculp.*; den derden met het borstbeeld gelijkend gemaakt aan het marmer en met den naam van *ΔΕΜΟΣΘΕΝΗΣ* op het voetstuk ; den vierden met den naam van Rockox op de plaat, waarvan het gegraveerde deel ingekort is; den vijfden met den naam van van Dijck van links naar rechts overgebracht en met de melding *Anton van Dyck pinxit Anno 1625.* Dit laatste cijfer is onbetwistbaar valsch vermits van Dijck toen in Italië verbleef. Vorsterman verliet België in 1624 en keerde eerst in 1630 weer ; hij heeft dus zijn plaat gemaakt vóór het einde van 1624 en het portret werd geschilderd tusschen dezen laatsten datum en 1621 of 1622.

Wij zijn in staat het tijdpunt der vervaardiging nog eenigszins nader te bepalen. Den 22n April 1622 schrijft Peiresc aan Rubens : « Er blijft mij nog over u te bedanken voor de diensten, welke gij mij bewezen hebt bij den heer Gevartius, van wien ik nog geen brief ontving en bij de heeren Miræus



ANT. VAN DIJCK : NICOLAAS ROCKOX ; geschilderd in 1622, gezien bij Steinmeyer te Keulen in 1902.

en Rockox. Ik verzoek u dezen laatsten geluk te wenschen met den aankoop van zijn Demosthenes; ik hadde wel gewenscht dat hij mij dit figuur hadde laten afgieten of dat hij mij een schets van het profiel en van het opschrift afstond. » Den 8n Juli van hetzelfde jaar dankt hij Rubens voor het afgietsel in was van den Demosthenes. Dus kort voor den 22n April 1622 had Rockox het borstbeeld van Demosthenes gekocht, dat voorkomt op het portret geschilderd door van Dijck en eerst nadat hij dit borstbeeld gekocht had, vermoedelijk dus in 1622 en niet in 1621 zooals het opschrift op een der geschilderde conterfeitsels meldt, werd dit portret uitgevoerd. Van Dijck moet dus in 1622 in Antwerpen verbleven hebben.

Rockox' portret is niet het eenige dat hij schilderde gedurende dit oponthoud in zijne geboortestad, evenmin als de hooger genoemde schilderijen de eenige stukken zijn, welke hij toen vervaardigde. Het portret van Aubertus Miræus, den geleerden Antwerpschen kanunnik, dat zich in Woburn Abbey bevindt, is in schildertrant en houding geheel overeenkomstig met dat van Rockox. Miræus werd geboren in december 1573 en is zeker niet ouder dan 50 jaar op zijn geschilderd conterfeitsel. De portretten van Alexander de Croy en van Genoveva d'Urfé zijne vrouw, uit de Pinakotheek van Munchen, moeten van denzelfden tijd zijn, vermits de hertog stierf in 1624 en in België niet terugkeerde dan na den slag van Praag, die in 1620 plaats had.

Wij vatten onze redeneering samen. Van Dijck schilderde verscheiden jaren vóór 1627, datum waarop hij voorgoed uit Italië terugkeerde, enkele schilderijen in dewelke hij studiën benuttigde door hem in Italië gemaakt. Zonder eenigen twijfel werden die schilderijen in Antwerpen uitgevoerd. Hij verbleef dus daar na een eerste reis over de Alpen. Dit verblijf moet plaats gehad hebben in 1622 : dit wordt bevestigd door de geschiedenis dier schilderijen en door de aanteekening in het register der Preekheerinnen. Na zijn vertrek uit Londen in Maart 1621 begaf hij zich naar Italië; in 1622, na acht of meer maanden in Italië doorgebracht te hebben, keerde hij naar Antwerpen terug en bleef daar tot na zijn vaders overlijden (december 1622); toen verliet hij voor langeren tijd zijn geboortestad.

In 1623 reisde van Dijck dus voor de tweede maal naar Italië. In ditzelfde jaar of in 1624 teekent hij te Rome het portret van Sir Robert Shirley; den 12n Juli 1624 te Palermo dat van Sofonista Anguissola; in 1626 te Genua dat van Giov. Vicenzo Imperiale, welk zich nu in het Museum te Brussel bevindt.

Bellori, die ons de overvloedigste en betrouwbaarste berichten nopens van Dijck's verblijf aan gene zijde der Alpen verschaft, zegt dat hij zich eerst te Venetië ophield, en daar de beste werken en voornamelijk hoofden en portretten kopiëerde en teekende. Wanneer hij er het geld verteerd had, waarover hij beschikte, begaf hij zich naar Genua en benuttigde er het mooie talent

van conterfeiter, dat hij verworven had. Hij doorliep nadien Italië in verscheiden richtingen, maar keerde immer terug naar Genua, dat hem een tweede vaderland was geworden. Hij voelde zich ook door Rome aangetrokken; hij ging er zich vestigen en schilderde er het portret van kardinaal Bentivoglio, van den perzischen afgezant Robert Shirley en van zijne vrouw die te Rome waren aangekomen. Te Genua schilderde hij tal van portretten van edellieden en senateurs, de leden der familie Raggi, het portret te paard van markies Giulio Brignole en van de markiezin, van den doge Pallavicini, van Giovanni Paulo Balbi te paard, van Francesco Maria Balbi, van een grijsaard met een generaalstaf, dien men meent markies Spinola te zijn, van een jong man van de familie der Imperiale. Behalve deze portretten vervaardigde hij nog een Sint Franciscus bij het kruisbeeld en den gelukzaligen Salvador met den begiftiger in gebed. De wensch kwam bij hem op naar Sicilië te gaan waar hij het portret van prins Filibert van Savooien, den toenmaligen onderkoning van het eiland schilderde. Het broederschap van den Rozenkrans bestelde hem eene schilderij voor hare bidplaats. Van Dijck beeldde er de H. Maagd in af, omgeven door engelen. Beneden ziet men den H. Dominicus en de vijf Palermitaansche maagden, onder welke de H. Catharina en de H. Rosalia, met een kind dat den neus toenijpt om den stank niet te rieken, voortkomende van een doodshoofd. Die bijzonderheid zijner schilderij verzinnebeeldde de besmettelijke ziekte, van welke de stad verlost werd door de tusschenkomst der heiligen. Wanneer deze ziekte uitborst, had van Dijck de schilderij niet voltooid, hij vluchtte naar Genua en nam het werk mede, dat hij in deze stad afwerkte en naar Palermo zond wanneer hij naar Vlaanderen terugkeerde.

Zoo verhaalt Bellori en tal van bewijsstukken bevestigen zijne berichten. Het portret van kardinaal Bentivoglio en de portretten der adellijke geslachten uit Genua zijn bewaard gebleven. Filibert van Savooien was onderkoning van Sicilië van einde 1621 tot den dag zijner dood, 3 Augustus 1624. Uit het opschrift van het portret van Sofonisba Anguissola weten wij dat van Dijck in Palermo verbleef den 12[n] Juli 1624. In dit jaar schilderde hij het portret van den onderkoning; in dit jaar ook vertrok hij van Palermo naar Genua, waar hij de schilderij voor het Broederschap van den Rozenkrans voltooide. Over dit stuk, dat zich nog op zijne oorspronkelijke plaats bevindt, is ons eene kostelijke oorkonde bewaard gebleven. In de registers van het Broederschap staat het volgende aangeteekend: « Den 8[n] April 1628 werden 119 onsen en 10 tari betaald aan Antonio de la Torre voor verschotten gedaan voor eene schilderij onlangs geschilderd in Genua door Antoon van Dyck *(Nuovamente fatto nella Citta di Genova da Antonio Van Dyck)* ». Kort vóór 8 April 1628 verbleef onze schilder dus nog in Genua. Het museum te



ANT. VAN DIJCK : KARDINAAL BENTIVOGLIO.
(Palazzo Pitti, Florence)

's Gravenhage bezit twee portretten door hem gemaakt, een man en zijne vrouw uit het geslacht der Sheffield's ; dat van den man draagt tot opschrift : *Aet. Suae 37. 1627. Ant° van Dyck fecit*, dat der vrouw : *Aet. Suae 22. An. 1628. Ant° van Dyck fecit.* Uit deze verschillende feiten is op te maken dat van Dyck in Genua verbleef van 1624 tot in de tweede helft van 1627, dat hij eerst gedurende de laatste tijden van zijn verblijf de altaartafel van het Broederschap van den Rozenkrans voltooide, en dat hij nog vóór het einde van 1627 in zijn vaderland teruggekeerd is.

Daar eindigen van Dijck's Wanderjahre : hij is een beroemd man geworden en met zekerheid kennen wij de verdere wederwaardigheden van zijn levensloop.

(*Wordt voortgezet*). MAX ROOSES.

ALFRED STEVENS

(Vervolg) [1]

Zelfs in dien ver-verwijderden tijd van zorgvuldige nauwgezetheid, moet men niet gelooven dat Stevens niets méér was dan een soort boedelbeschrijver — een fotograaf van modezaken. De kleederen en sieraden van zijn vrouwen dragen altijd den stempel van een zeer eigen smaak. De schilder wist tusschen de modes van zijn tijd, met oordeel te onderscheiden en met smaak te kiezen en zelfs allerhande vormen, lijnen van onvergankelijke bevalligheid, aan zijn voorkeur ondergeschikt te maken.

Vergelijk bijv. zijn mondainetjes eens met de stijve ledepoppen, waarvan de modeplaten van dien tijd ons het treurige tooisel toonen. Al valt een zekere vage overeenkomst niet te ontkennen, vinden we op die prentjes niet anders weer dan belachelijk ouderwetsche toiletten, terwijl er om Stevens' heldinnetjes daarentegen altijd nog een onbeschrijfelijk waas van elegantie is blijven hangen.

Zij alleen doen ons voelen en begrijpen dat de aangeboren bevalligheid van de vrouw, altijd partij heeft weten te trekken van alle nieuwe bedenksels, al waren ze nog zoo grillig en gek — van alle buitenissigheden der mode, en altijd nieuwe en onuitputtelijke bronnen wist te ontdekken, om 't een of ander schoonheids-detail te onderlijnen of beter te doen spreken. Want de niet volstrekte — en niet naakte — schoonheid, maar de gekleede, vraagt achtereenvolgens de aandacht voor verschillende détails. Dan eens is 't een schouder of een arm, die men ziet of verbergt, dan eens schijnt een dun middeltje een erg begeerlijk bezit te wezen, hoewel een andere maal de modegril verlangt, dat 't zich onder een lang-vlottende draperie zal verbergen. En de schepter van 't wereldsch bewind, gaat over van 't handje van de blonde naar dat van de bruine, van de tengere naar de mollige, van de lieve kleine naar de statige vrouw, die skulpturaal is in haar vormen, zonder dat de kleuren en lijnen,

(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XI, blz. 218 en blz. 265 (Mei-Juni 1907).



ALFRED STEVENS: HERINNERING EN LEED.
(Verz. van Graaf R. de Montesquiou-Fezensac, Parijs).

die op dat oogenblik toevallig in de mode zijn, de aandacht voor goed op de eene of de andere vestigen.

We mogen er overigens aan twijfelen of ze ooit wel precies zóo zijn geweest, volgens de gangbare mode van die dagen, die mooie, sierlijke japonnetjes, zooals Alfred Stevens ze geschilderd heeft. Ze hebben zeker wel altijd, zelfs op den dag van hun verschijnen, den smaak van den eerzamen burgerman van de wijs gebracht!

En dat was omdat hij, die in de hooge wereld verkeerde, die op de Tuilerieën en bij de prinses Mathilde kwam, die de dagelijksche gast der Ambassades was, allerlei uitgezochte kleedingstukken onder de oogen kreeg, die door het genie der groote dames-kleermakers, de beroemdste linnennaaisters van het tweede keizerrijk waren ontworpen, stukken, die voor bevoorrechte klanten werden bewaard, die nooit « algemeen in de mode » kwamen en waarvan 't groote publiek niets snapte.



ALFRED STEVENS : Geen weduwe meer.
(Verz. van den Heer R. Warocqué, Brussel.

De Prinses van Metternich stond Stevens haar japonnen af, waarmee hij dan zijn gewone modellen aankleedde, de lange, magere, wat hoekige en opgeschoten jonge vrouwen, niet mooi, maar veel erger dan mooi, die gewoonlijk voor hem *zaten*. Hij zei dikwijls : Ik hou niet van vrouwen die iedereen mooi vindt — als de eerste de beste ritmeester van de huzaren. Schoonheid zonder distinctie kan niet bestaan, breng mij maar « jolies laides » voor mijn modellen.

Overigens veranderde de mode in die dagen, voor 't minst in haar algemeene lijnen, niet met de duizeligmakende snelheid van onzen tijd. Er werd

toen nog niet aan gedacht om wijzigingen te brengen in de ronding van het vrouwenlijf, om bijv. de plaats van de borst te verleggen, om het middel langer te maken, de heupen te verbergen of het lichaam in te drukken.

De mooie dametjes van het tweede keizerrijk, leefden nog niet zooals de mooie dametjes onder het presidentschap van Loubet of Fallières. De *cocodettes* van 1865, verkeerden nog in volslagen onwetendheid aangaande de bekoring van den *Sport*. Zelfs football was nog niet in de mode. Een werkelijk elegante vrouw, stelde haar bekoorlijkheden nooit buiten het salon of den schouwburg ten toon. Het hoorde tot den goeden toon, om zich nooit anders dan in rijtuig op de straat te wagen, de verschijningen te voet in 't openbaar, behoorden tot de zeldzaamheden en kwamen niet met het onnatuurlijke, kunstmatig opgevoerde leven van die dagen overeen. Heel laat opgestaan, werd de jonge schoone met een beeldig *déshabillé* bekleed en ontving in haar kleedkamer het bezoek van haar *essayeuses*. Na het tweede déjeuner maakte men toilet voor een bezoek of voor een rijtoertje, een toilet dat 's avonds nog eens weer voor het groot tenue van soirée of bal werd verruild. Er was toen nog geen sprake van « voetvrije » rokken, *tailormade*-costuums, ondoordringbare regenmantels, hoeden voor alle weer en allen dag. En wel te verstaan droomde men nog minder van sportpakjes, aangezien tennis, golf en automobielen nog niet bestonden. Alleen stelden enkele weinige uitverkorenen in paardrijden belang. Deze zag men dan *Onder de accacias*, in héel lange, wijdgolvende amazones paradeeren, met den hoogen heerenhoed, goed stevig op den chignon geplant en



ALFRED STEVENS : De Psyche.
(Verz. van Graaf R. de Montesquiou-Fezensac, Parijs).



ALFRED STEVENS: HET ATELIER.
(Kon. Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst, Brussel).



ALFRED STEVENS : De Bezoeksters.
(Verz. van den Heer Durand-Ruel, Parijs).

een langen, vlottenden gazen sluier. Dat was echter op lange na nog niet als 't tenue van onze *sportswomen* van tegenwoordig, die op de lange jacht gaan en achter de honden aan over de hekken springen.

Enkele schaatsenrijdsters ook, waagden zich op de bevrozen vijvers van het Bois de Boulogne, in elegante combinatietjes van fluweel en bont, uiterst chique pakjes, hoewel dit toch altijd min of meer excentriek gevonden werd.

Een mooie, jonge vrouw was in dien tijd bijna nergens anders te zien dan in haar eigen huis, in haar rijtuig, in haar loge, of in de drukte van een feest. En het ligt dus voor de hand dat de omtrek van haar silhouet er weinig op aan kwam en dat haar geheele kleeding er op was ingericht, zonder eenige bijgedachte, om op de gunstigste wijze te doen uitkomen, een nieuw of aardig détail, de een of andere rijke versiering, die bizonder voordeelig was voor 't *teint* en alleen was bedoeld om van héel nabij beschouwd te worden. De belachelijke crinolines zag men hun bol uitstaande, zotte omtrekken nooit uitstallen tegen een vergezicht of uitlossen tegen park of hof. Maar wél vormden ze een gemakkelijken steun voor de zware pracht der rokken, waarop allerlei aardige garnituren konden worden uitgestald. En 't verveelde onze vrouwen toen nog niet om bijna onveranderlijk denzelfden snit van japon te dragen, en enkel hun snuisterijen te veranderen. En iederen winter deden ze de onvermijdelijke cachemiren sjaal om en zetten hun kapothoedje met keelbanden weer op.

Ze besteedden evenwel fortuinen aan allerhande prullen, — aan chiffons. Maar toch voert de dwaze mode van het bont, dat alle jaren op nieuw moet vernaaid worden, de overdreven liefhebberij voor bijouterieën en de begeerte om zich met allerhande prutsen te behangen, om voortdurend wat anders aan te trekken, en naar de letter een mode te volgen, die alle drie maanden verandert, het vrouwelijk budget tegenwoordig tot een hoogte op, waarover de *lionnes* van vroeger dagen zich zouden verbaasd hebben. Wat zouden ze wel hebben gedacht, als ze gezien hadden hoe hun kleindochters zich maar weinig meer bekreunden om onverslijtelijke zijde — om prachtig fluweel, dat gewoonlijk bij 't stuk gekocht, en onveranderlijk naar hetzelfde patroon werd gesneden, maar dat ze ze op winteravonden, zoo maar in mantels met kant hadden zien uitloopen en vijftig nieuwe hoeden lanceeren in één seizoen ?

* * *

Het is zeker niet overbodig om er nog eens met nadruk op te wijzen dat, hoewel Alfred Stevens ontegenzeggelijk smaak bezat, dit volstrekt niet de overkeurige of peuterige smaak was van een dandy en nog minder van een grooten couturier. Het was de heel eenvoudige en natuurlijke smaak van een schilder, die veel hield van al wat schilderachtig was en vooral van mooie, heldere kleuren. Bij ieder nieuw stuk gaf hij de modegekken aanstoot door zijn gebrek aan ingetogenheid en deed hen om zijn bedenksels glimlachen, terwijl zij in duizend kleine details een bewijs meenden te vinden voor wat hun van slechten smaak scheen. Ze vermoedden geenszins, deze *critici*, dat Stevens zich al heel weinig bekreunde om correcte toiletten en *stijlvolle* meubelen. Hij had enkel maar een aardig schilderseffekt op 't oog. En — er



ALFRED STEVENS : DE SPIEGELBOL.
(Verz. van Mevr. Edouard Jacquet, Brussel).

kan hier niet te veel nadruk op gelegd worden — om dit te verkrijgen schrikte hij niet terug voor schijnbaar niet bij elkaar passende kleedingstukken of onverwachte accessoires. Als bij instinkt bracht hij op de juiste plaats op zijn doek, waar ze haar partij meespeelde in de symfonie der kleuren, de juiste noot aan die iederen toon op het juiste plan bracht, het zeldzaam mengsel der nuances saamverbond en heel de teere harmonie van een compositie samensmelten deed tot een zuiver, trillend slotaccoord. En om deze accenten aan te brengen, was elk voorwendsel den kolorist goed genoeg. Hij plaatste een daagsche hoed, die men zoo maar even voor een morgenbezoek opzet, naast een gekleed avondtoilet en op 't kleed zelve 't een of ander nooit gezien garnituur of vreemd kleinood. Waarom heeft hij bijv. in dit of dat salon een bonten papegaai opgehangen, waarom had hij het een of ander waardeloos bibelot half verborgen tusschen die bloemen, of die kristallen vaas op dit tafeltje neergezet? Om dit te weten te komen heeft men deze dingen maar even te bedekken, door een vinger tusschen het oog en 't voorwerp in kwestie te houden. Terzelfdertijd dat het kleine rose, groene of zwarte puntje verdwijnt, is ook alle bekoring weg van het stuk. Wat er van te zien blijft, is flauw of schreeuwerig, dof of gemeen van toon. Maar trek den vinger weer weg en die opwekkende middeltjes hernemen hun rol en wat ge vóor u ziet is een meesterstuk van Alfred Stevens !

Zoodra ze treden buiten het harmonieus geheel van het stuk, worden die alledaagsche binnenhuisjes, waar de schilder de fatsoenlijke dametjes van zijn eerste manier heeft neergezet, inderdaad alledaagsch burgermanachtig genoeg. En ik betwijfel, als de verschillende stijlen der afgeloopen eeuw ooit weer in de mode zullen komen, of de huismoeders van *dan*, ooit weer een salon « Keizerin Eugénie » zullen inrichten naar het model van zijn schilderijen, zooals ze ze tegenwoordig hebben in style 1er Empire, aangezien ze elders daarvan veel zuiverder en volkomener voorbeelden zullen vinden.

Alfred Stevens zelf had de opeenvolgende *homes*, waar hij zijn fortuin en zijn glorie op zag bloeien, niet op die wijze ingericht. Eerst in de *Rue des Martyrs*, — hij had daar, in 't hartje van Parijs, een prachtigen tuin — en later in de *Rue de Calais*, had hij zijn atelier, zijn salons, zijn gangen en vestibule volgepropt met schilderijen en « curiositeiten van allerlei aard », een soort van museum van kostbaarheden, maar tegelijk een prettig en allervriendelijkst t'huis, waar iedereen zich op zijn gemak voelde. Daar had de Meester allerlei mooie en vreemde dingen bijeen verzameld, want niets wat inderdaad mooi was, liet hem onverschillig. Op enkele zijner doeken heeft hij er hoekjes van bewaard o. a. zijn *Schildersatelier* in het Museum te Brussel en het *Salon van den Schilder*, (een op spiegel geschilderde schets in het bezit van den Heer Antoni Roux).

(*Slot volgt*).

PAUL LAMBOTTE.

JAN VERMEER VAN DELFT
HET MEISJE MET DE FLUIT

Men zou het bijna niet voor mogelijk gehouden hebben, dat er in dezen tijd, waarin de kunst van den Delftschen Vermeer zóó gezocht is, èn om haar artistieke èn om haar bijna exorbitante handelswaarde, tòch nog iemand zou zijn, die een Vermeer bezat, zonder dat hij 't zelf wist, een klein paneeltje van twintig bij achttien centimeter, dat hij, met andere schilderijen van minder beteekenis, had geërfd en aan den wand van zijn huiskamer een plaats had gegeven. Wel hadden de dinstinctie van toon en kleur, de eigenaardige blik der oogen van het meisje, en andere kwaliteien der schilderij hem meer dan eens getroffen, maar dat het stukje van de hand van den grooten Delvenaar kon zijn, wiens werken zoo gezocht zijn, dááraan had de bezitter nooit gedacht. Totdat op een dag Dr Bredius bij hem in Brussel kwam, om zijn collectie teekeningen te zien. Die zag het stukje hangen en herkende er de hand in van den Delftschen Vermeer.

De eigenaar gaf dadelijk zijn toestemming, om het gedurende de zomermaanden van 1907 in bruikleen af te staan aan het Mauritshuis in den Haag, en stond ook toe, het te laten fotografeeren.

Deze onverwachte vermeerdering van onze kennis van Vermeer's œuvre is te merkwaardig, dan dat men zich niet zou haasten, om voor degenen die het stukje zelf niet kunnen gaan zien, een afbeelding te publiceeren, teneinde althans een indruk van compositie en toon van het geheel te geven.

Bij die reproductie op bijna origineele grootte — naar een fotografie van den heer Dewald te 's Gravenhage — moge hier een korte notitie ter verduidelijking een plaats vinden.

Het schilderijtje is op paneel en bevindt zich — behoudens eenige kleine oude retouches, die iets verkleurd zijn en waarvan er een, op de linker wang, wat hinderlijk is — in een zeer goeden toestand. Vermoedelijk is het een fragment uit een grooter compositie. Want het afsnijden van de vingers der



(Phot. C. M. Dewald, den Haag)

JAN VERMEER VAN DELFT : HET MEISJE MET DE FLUIT.

(Particuliere verzameling te Brussel;

in 1907 in bruikleen afgestaan aan het Kon. Kabinet van Schilderijen, te 's Gravenhage).

rechterhand en het rakelings afsnijden rechts langs den hoedrand en den linkerschouder zijn lijnrecht in strijd met de compositioneele eigenschappen van alle andere heden nog bekende figuurstukken van den meester, uitgezonderd die van den tijd omstreeks 1656 (*Koppelaarster* te Dresden, *Christus bij Maria en Martha*, coll. Coats Glasgow en *Diana*, Mauritshuis), waarin eigenaardige afsnijdingen van figuren voorkomen, die in andere perioden van Vermeer's werkzaamheid niet zijn aan te wijzen.

De nieuwe Vermeer nu behoort stilistisch en technisch zonder eenigen twijfel tot een andere periode dan die der *Koppelaarster*, want het stuk sluit zich geheel aan bij schilderijen als *het Atelier*, (coll. Czernin, Weenen) *het Nieuwe Testament*, (coll. Bredius, Mauritshuis), de *Luitspeelster met den Brief* (Rijksmuseum, Amsterdam) e. a., uit een periode die ik — zonder dit te kunnen bewijzen — houd voor Vermeer's laatsten tijd.

In geen andere dus dan de bovengenoemde vroege werken van Vermeer komen dergelijke afsnijdingen voor, maar daarentegen zijn er uit andere perioden van zijn werkzaamheid tal van voorbeelden aan te wijzen, die een dergelijk zittend figuur verbeelden, door meer ruimte omgeven dan in dit stukje. Ik wijs hier slechts op de *Clavecimbelspeelsters* (National Gallery en Collectie Salting, Londen), op de *Kantwerkster* (Louvre) en vooral op de *Slapende Dienstmeid* der collectie R. Kann te Parijs, die aan een tafel zit met een prachtig Oostersch tapijt, waarop een schotel met appels, een kruik en een servet. (Vgl. de afbeelding).

Als een fragment van een dergelijk stuk stel ik mij den nieuwen Vermeer voor : het meisje zat misschien oorspronkelijk in 't invallend licht van een venster en in den reflex van mooie, sterk belichte voorwerpen vóór haar op tafel.

Maar wie zal zeggen, of deze onderstelling juist is en of niet Vermeer hier expresselijk is afgeweken van zijn gewone compositioneele principes? ([1])

De schilderij is noch door haar herkomst, noch door eenige signatuur of zelfs maar een opschrift achterop of op de lijst, als Vermeer bekend. Ook in de bekende lijst van werken van Vermeer, die den zestienden Mei 1696 te Amsterdam zijn verkocht, komt het schilderijtje niet voor.

Toch zal niemand, die Vermeer's werken kent, er aan twijfelen, dat wij hier met een origineel schilderij van dien kunstenaar te doen hebben. Immers, het stukje is zóó karakteristiek, dat het reeds op het eerste gezicht als zoodanig te herkennen is. De uiterlijkheden alleen reeds wijzen op het

([1]) Het paneel vertoont aan de achterzijde aan alle vier kanten een afschuining, die oud schijnt. Maar is ze uit Vermeer's tijd?

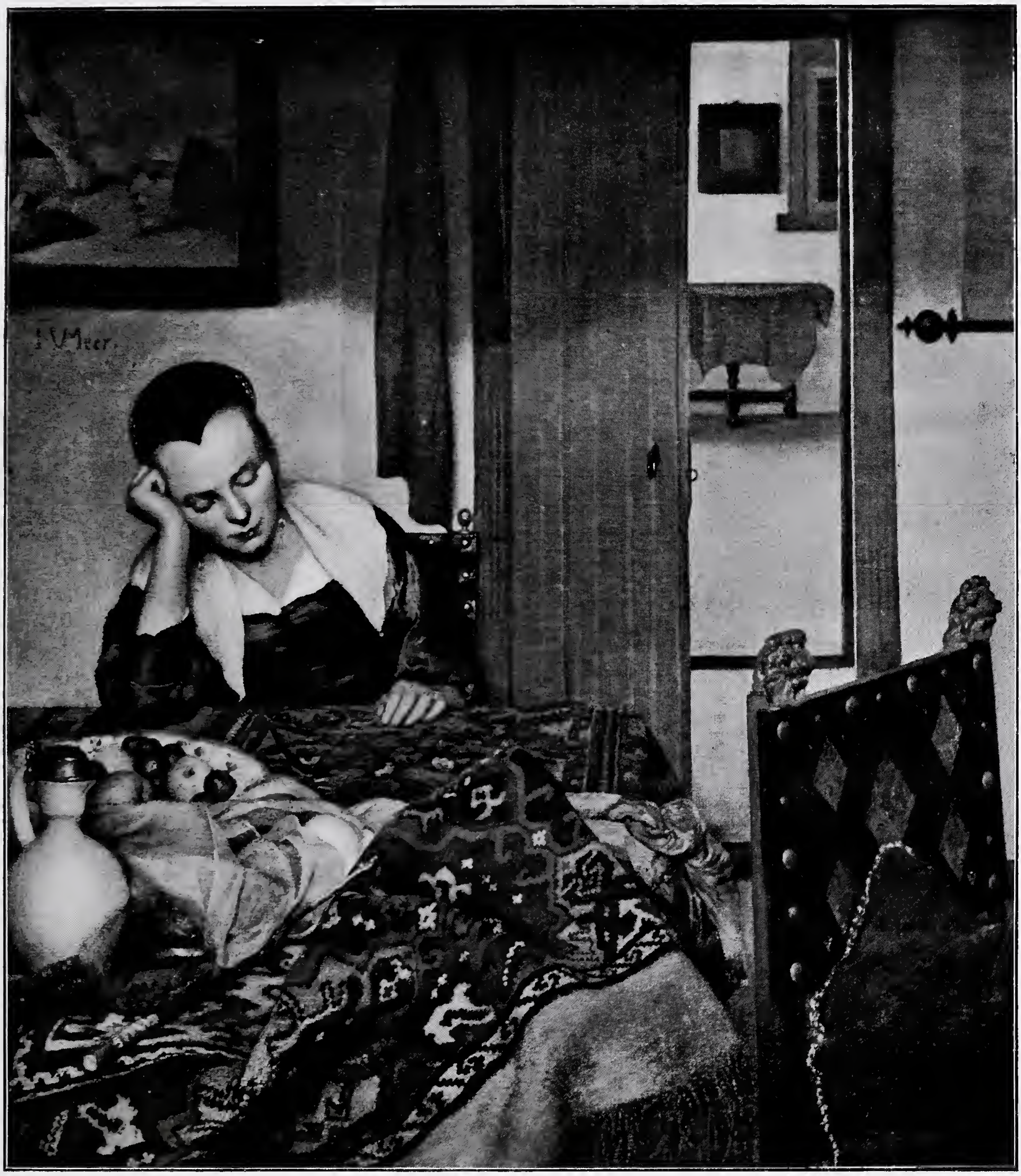
atelier van Vermeer: de stoel, met de leeuwenkopjes en de groote koperen spijkers is dezelfde als die op tal van werken van den meester voorkomt. Evenzoo het gobelin op den achtergrond, dat o. a. van het *Atelier* der verzameling Czernin en van het *Nieuwe Testament* bekend is. Verder is er het typisch Vermeer'sche pointillé, welk procédé weliswaar niet uitsluitend door Vermeer werd gebruikt en b. v. ook veel bij Pieter de Hooch voorkomt (o. a. op schilderijen te Londen en Karlsruhe), maar hier toch zeker als een der bewijzen voor Vermeer's auteurschap kan gelden. En eindelijk zijn de opzet, de toon, de licht- en kleurverdeeling en ook het meisjestype met dien eigenaardigen, raadselachtigen blik zeer karakteristiek voor den meester.

De kleuren beschrijven zóó, dat daardoor een juiste indruk van het origineel ontstaat, is onmogelijk. Den toon weergeven, beter dan deze reproductie, is ook nauwelijks mogelijk, want zoo één stuk zelfs wat tonaliteit betreft moeilijk te reproduceeren valt, dan is het wel deze Vermeer.

Een paar woorden mogen alleen even de hoofdkleuren aanduiden. Het geheel is warm en diep gekleurd en sluit zich coloristisch aan bij die groep van stukken, die men — in tegenstelling b. v. tot lichte stukken als het *Melkmeisje* (Six), *het Straatje* (Six), het *Gezicht op Delft* (Mauritshuis), de *Kantwerkster* (Louvre) — de donkere groep van Vermeer zou kunnen noemen, de groep die naar donkerblauw en blauw gestemd is, met daartegen middentonen van gelen oker en mat grijs; terwijl in de sterke lichten deels helgeel, deels lichtblauw, beide in combinatie met helwit, domineeren. Rood komt in de schilderijen dier groep slechts weinig voor.

De eerste indruk, dien de schilderij maakt, is er een van warme weelde en van oneindigheid van kleurschakeeringen, geordend ongeveer op de boven aangeduide wijze. Het gobelin op den achtergrond is prachtig geschilderd met onregelmatige plekken geeloker, grijs, en verschillende bruine en donkere blauwachtig groene strepen, links beneden overgaande in fijner vlekjes, die zich aansluiten bij de fijne schildering van het leeuwenkopje op de stoelleuning.

Het jak van het meisje is blauwgroen van kleur, met diepe schaduwen en helle, met puntjes en vlekjes gepointilleerde lichten. Het bont en de halsdoek vertoonen een niet te beschrijven fijnheid van licht- en toonschakeeringen van wit. Tegen de matgeel-roode handen met grijzig-groene schaduwen ligt als een fijn mat groen lijstje het donkere tafelkleed, waarop de handen rusten. De fluit is geel. Het gelaat, lichtrood met zwakke gelen en grootendeels in groengrijzen schaduw gehuld, is bijna zoo expressief als dat van het meisjeskopje van het legaat des Tombe (Mauritshuis), waaraan ook de lippen, schoon hier van sterker, met meer karmijn gemengd rood, doen denken.



JAN VERMEER VAN DELFT : HET SLAPENDE MEISJE.
(Verzameling R. Kann, te Parijs).

Eigenaardig is het hoofddeksel, een soort van chineesche punthoed, bekleed met een stof die lijkt op stevig linnen of geolied papier, wit met bruingrijs in verschillende nuances gestreept. Op de oorbellen prachtige lichtplekken.

Heel het stukje is vooral om die kleuren een bron van groot genot. Het mist evenwel de bekoring van het sujet, die aan zooveel andere Vermeer's bovendien nog eigen is. Daarom is deze schilderij dan ook niet te stellen op één lijn met meesterwerken als *het Melkmeisje, het Straatje*, *het Gezicht op Delft, het Meisjeskopje van des Tombe* en dergelijke.

Een nieuwe zijde van Vermeer's talent doet het ons niet kennen, zooals eenige jaren geleden de *Christus bij Maria en Martha*, stuk met levensgroote figuren, dat in menig opzicht een revelatie was voor de kennis van Vermeer's ontwikkeling.

Zouden er nu nog meer zulke vondsten gedaan kunnen worden? M. i. is die mogelijkheid verre van uitgesloten. Vermeer heeft veel meer geschilderd dan wat wij thans nog van hem kennen. Zoo maakte hij b. v. *een Juffrouw die goud weegt, in een kasje*, een schilderij *daer een Seigneur zijn handen wast, in een doorsiende Kamer met beelden*, een *Tronie in Antique Klederen* en nog verscheiden andere stukken, die in 1669 te Amsterdam werden verkocht en waarbij zich onder meer ook nog bevonden drie *Stadsgezichten in Delft*, waarvan er thans nog slechts twee (collectie Six en Mauritshuis) bekend zijn. Ook waren daarbij twee stukken met een musiceerenden heer en dame, waarvan er thans nog slechts één (Windsor-Castle) bekend is.

Als men verder bedenkt, dat er nog in verscheiden oude inventarissen werken van Vermeer vermeld worden (helaas meestal zonder aanduiding van de voorstelling) en dat het bestaan van verscheiden der heden bekende Vermeer's niet uit vroegere bronnen bekend was, dan ligt het voor de hand, aan te nemen, dat er in weerwil van de mogelijkheid van vernietiging door brand, nalatigheid of dergelijke, tòch nog wel hier of daar een onbekend meesterwerk van Vermeer zal schuilen, hetzij onder een verkeerden naam, hetzij naamloos, gelijk het nieuw gevonden schilderijtje.

Nu ik toch over Vermeer schrijf, is het wellicht niet ondienstig er even met nadruk op te wijzen, dat in verscheiden openbare en particuliere verzamelingen en ook in den kunsthandel menig werk Vermeer's naam draagt, dat niets met hem te maken heeft. Zoo b. v. het onlangs in het Brusselsch Museum tentoongestelde mansportret, waarvan vooral in de Belgische pers veel gewag is gemaakt. Dan het groote portret van een heer met zijn zoon ten voeten uit, dat in de National Gallery te Londen abusievelijk onder Vermeer's naam gaat. Uit particuliere verzamelingen noem ik o. a. het

Interieur in de verzameling van wijlen Werner Dahl te Dusseldorp en het valschelijk aan Vermeer toegeschreven *Interieur* der verzameling Matsvanszky te Weenen, in Frimmel's Blätter für Gemäldekunde (II Band Heft 10, S. 186) als Vermeer beschreven en afgebeeld. In den kunsthandel ging zelfs eenige jaren geleden een zeer karakteristiek landschap van den ouden Haarlemschen Vermeer, dat men van modern pointillé had voorzien, te goeder trouw als Jan Vermeer van Delft!

Zoo gaat het dus al met Vermeer's naam gelijk met dien van Rembrandt, Hobbema en zooveel andere onzer oude meesters, wier werken niet alleen artistiek, maar ook geldelijk hoog genoeg staan, om door onkunde of winzucht werken aan hen te doen toeschrijven, die zij nooit geschilderd hebben en die in menig geval minder artistieke kwaliteiten bezitten dan hun minste schepping.

den Haag, 2 Juni 1907. W. MARTIN.

W. PENAAT (Slot) [1]

WAT is dan de reden' dat Penaat zich op deze wijze te buiten gaat? Wel, Holland is een beroerd land voor de nijverheidskunstenaars. Gij maakt iets, doet dat met al uw kracht, met al uwe liefde, maar gij moet leven. Gij moet wat gij maakt ook verkoopen. Maar het eerste wat het publiek vraagt, is de prijs. Al wat fabrikant is in Holland, steelt, behoeft geen kosten van ontwerp, van model, van proeven te betalen, maakt inferieure kwaliteit vaak, en kan door dat alles goedkoop leveren, en de Hollander, stêevast penning zestien, gaat naar den stelenden fabrikant. Daarom moet gij er voortdurend op broeien om in godsnaam ook maar goedkoop te maken, uw grootste inspanning wordt gevergd om uwe ontwerpen goedkoop te houden. Nooit kunt gij uw volle talent tot uiting brengen, want de zakenman staat achter u, angstig voor te veel kraaltjes en groefjes en dingetjes die geld kosten, die het voorwerp, ja waarachtig, minder verkoopbaar maken, omdat het « kunstlievend » publiek liever rommel en gestolen goed koopt dan te betalen wat billijk is. Onder zulke omstandigheden is het niet te verwonderen dat iemand die iets kan, die talent heeft om veel en groote schoonheid te maken, eindelijk eens uit den band springt, ja zelfs dingen doet die hij later, als hij weer tot kalmte gekomen is, zelf niet goed vindt, vooral als hij ziet hoe elders, b. v. in Duitschland, wel telkens gelegenheid gegeven wordt het volle talent te ontplooien, en hoe daar die gelegenheid zoo vaak wordt misbruikt tot een uiting van parvenuachtige weelderigheid die, op de keper beschouwd, maar luttel waard is.

Zie de kast, afbeelding VI, zie de verhoudingen van hoogte, breedte en diepte, zie de verdeeling van voor- en zijvlak, zie de lijsten der paneelen van de onderkast en die van de ruitjes der bovenkast, zie de vorm der paneelen en het ornament daarvan en noem het dan nog een wonder dat iemand die dát kan, dat zoo iemand er eindelijk eens toe komt alle gepieker op zij te smijten en zijn rijke kunnen bot te vieren. Ik zou waarlijk niet durven zeggen

[1] Zie *Onze Kunst*, Deel XI, blz. 233 en 266 (Mei-Juni 1907).

dat deze kast niet mooi is, maar ik zeg dat zij niet zuiver is. En zuiverheid, harde, strenge zuiverheid is wat wij noodig hebben. Laten wij dan Penaat en ieder ander gunnen dat hij zich soms te buiten gaat aan een volle uitstorting van zijn talent, maar laten wij tevens eischen dat daarna weêr zal worden terug gekomen tot het noeste werk van gestadig zoeken naar steeds fijnere zuiverheid. En laten wij, wat Penaat aangaat, hopen dat hij zich door de wellust van volkomen overgave niet zal laten lokken van den rechten weg, die hij toch zeker weet dat bestaat en waarvan hij weet waarheen hij voert. Want de geheele serie afbeeldingen van VII tot X vertoont nog sporen der onzuiverheid van de kast van Afb. VI. Feitelijk wijzen al deze dingen op een zekeren stilstand, zij laten geen nieuw gevonden vormen zien, het zijn de reeds vroeger gevonden vormen, waarbij thans het rationalisme « tot bezinning gekomen is, » m. i. niet tot voordeel. Ik geef het schoorsteenmanteltje van afb. VIII, al is er veel in dat ik waardeeren kan, met pleizier voor de muzieklezenaar van afb. XI met zijn prachtigen voet, zijn kostelijke verbinding van steunlatje aan leesraam en van leesraam aan schuivenden stijl, of voor den vleugel van afb. XII die mij in de wijze waarop de kast op den voet rust en in nog een paar dingen die de lezer zelf mag uitvinden, den echten Penaat doet zien. Ja, Penaat heeft laten zien dat zijn groote kracht zit in het zoeken van vormen, waarin ook voor hem, nog zooveel is te doen. En heel zeker zal hij dááraan alleen ook weêr al zijne krachten gaan wijden. Hij verheuge zich er dan over dat hij enkele waardige versieringen vond, die hij aan zijn werk kan toepassen, maar hij vergete niet dat dit nooit doel kan zijn. Dan zal hij zich weêr gaan toeleggen op het gewone



Afb. VII. W. PENAAT.



Afb. VIII. W. PENAAT.



Afb. X.



Afb. IX. W. PENAAT.

dagelijksche werk, dat zoo eenvoudig schijnt, maar in waarheid het moeilijkst is, dat zoo veel vergt van kracht en talent, maar dat ten slotte de grootste voldoening geeft. Dan zal hij weêr tot zijn oude dingen komen om die te verrijken, niet in schijn, niet oppervlakkig, maar wezenlijk, opdat telkens een stap nader gezet worde tot het doel. Dan zal hij weêr met liefde en overtuiging onder handen gaan nemen de gewone, eenvoudige meubelen als die van afb. XIII om die te ontwikkelen tot een schoonheid, hooger en dichter bij het ideaal dan de wel groote, maar toch niet diepe schoonheid waaraan hij zich even is te buiten gegaan.

Wij Hollanders, wij hebben van het meest serieuze werk geleverd, wij hebben ons aardig vrij weten te houden van de in het buitenland zoo sterk werkende mode-invloeden, wij zijn op ons stuk blijven staan, en waarlijk niet tot onze schade. Maar nu moeten wij voorzichtig zijn. Want een « mondaine » geest is over de grenzen komen waaien en heeft ook ons aangeraakt. Laten wij zorgen niet in zijn macht te komen, want hij is een booze geest die al 't werk dat wij gedaan hebben nutteloos maakt, die ons afleidt van den rechten weg. De meesten, ook bij ons, waren al lang in zijn macht of in die van een zijner broertjes, en daarom verloren. Maar de sterken, ernstig willenden,



Afb. XI. W. PENAAT.

zij zullen hem erkennen en uitbannen opdat niet verloren ga wat moeizaam is gewonnen.

Penaat heeft in zijn werk getuigenis gegeven van groot talent, van machtig kunnen. Hij heeft een schoone belofte gedaan. Hij kan en hij zal die belofte houden.

T. LANDRÉ.



Afb. XII. W. PENAAT.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT AMSTERDAM □ □

TENTOONSTELLING D. NIJLAND BIJ Wed. ERVEN DORENS & ZONEN

DIRK NIJLAND bepaalt zich tegenwoordig tot teekenen. Zijn expositie in den winkel van bovengenoemde firma doet uitkomen, dat het doelen daarbij vooral gericht is naar uitdrukking door de lijn. Zijn procédé is het zwartkrijt of de pen, afgewisseld soms door waterverf in een enkele kleur, meest sepia. Het typeerende is dus het voorname element in dit werk, en dit streven naar een wel verantwoorde kenmerking van het karakter der dingen, die allerwege bij de schilders meer bekend zijn uit de schilderijen dan uit de werkelijkheid, maakt het reeds aanstonds belangstellingswaard. Want er zijn er toch weinigen, die de ervaringen van hun waarnemen stand kunnen doen houden in de bewegingen van de geoefende uitvoering. Het krijt is het dienstige middel tot stellige aanduiding der markante kennelijkheden van het vormwezen, met zijn oneindigheid van détail, het gullere waterverf-penseel leent zich bij uitstek tot rechtstreeksche vaststelling der toonverhoudingen, die de détailmenigvuldigheid resumeeren zal tot een organischen samenhang. Aldus genomen leverde de teekening van de Nieuwe Maas bij Pernis een zeer gelukkig resultaat. In een stilleven van schoenen werd uitnemend gelegenheid gevonden tot een krasse toepassing van het teekenen met vlakke massale tinten. In zijn techniek legt deze schilder zich toe op een krachtdadige uitingswijze met strakke omlijning, van een ietwat graphisch karakter, die zijn talent wel aangelegd doet lijken tot beoefening der houtsnee-kunst. Nijland is een schilder, die weet wat hij wil en in zijn werk iets eigens heeft, wat evenwel niet altijd zuiver tot uiting komt. Er is nog veel in dit werk dat, hoewel onder een schijn van kracht, de toeleg van een vaardigen handgreep blijkt te zijn. Al schijnt de teekening ook vast ze heeft in werkelijkheid weinig uitdrukkingsvermogen; de lijnen zijn niets anders dan fiksche krijtstrepen, waterverfteekeningen vertoonen slordig aangewasschen tinten. Een anderen keer bij toch serieus gemeende uitvoerigheid, geeft de nauwlettend preciseerende teekening alles van een te gelijksoortige waarde. In de water- en riviergezichten zijn wellicht 't meest de opmerkelijke eigenschappen van dezen schilder te vinden. Ik herinner me onder meer, een teekening van een rumoerige breede rivier met opzwalpende golven aan den voorgrond als een werkelijk oorspronkelijke en zeer expressieve studie. Elders ook toonde Nijland, dat vooral in deze lijn hij dingen zou kunnen maken die gunstig afzonderlijk staan tusschen de vele banale interpretatie's van water- en zeegezichten.

W. S.

□ □ □ UIT BRUSSEL □ □ □

TENTOONSTELLING DER MAATSCHAPPIJ VOOR SCHOONE KUNSTEN — Het grootste en voornaamste belang der laatste tentoonstelling van de Koninklijke Maatschappij voor schoone Kunsten, bestond in de tentoonstelling der werken van Alfred Stevens, waaraan *Onze Kunst* een bijzondere studie heeft gewijd. Deze tentoonstelling heeft zelfs geschaad aan de werken, die tegelijkertijd uitgestald werden en m. i. kwamen deze er slecht bij te pas. Wil dit zeggen dat ze 't aankijken niet waard waren? Verre van daar! Maar ze moesten noodlottiglijk worden verduisterd door een geheel als dat was samengesteld uit een keur der schilderijen van Alfred Stevens, een keuze uit de beste voortbrengselen van den meester, die hij in den loop van zijn glorierijke loopbaan heeft gemaakt. Onder de werken van verdienste en groote verdienste, die we buiten en behalve die van den zanger bij uitnemendheid der *Grande-Dame* van het 2de Keizerrijk en der 3de Republiek te zien kregen, waren er ten eerste enkele portretten: dat van zijn vader door Lucien Wollès, dat we reeds in den Kunstkring hadden bewonderd en het krachtige, niet zonder elegantie gedane portret van Mevr. H. P. door Philip Swyncop. Verder merkte ik op de inzendingen van George Morren, die meer en meer meester wordt over zijn penseelen en palet en die in zijn persoon iets stevigs en volwichtigs begint te krijgen, dat hem in den aanvang ontbrak. En vooral hebben we behagen gevonden in zijn *Boekel*, een mooie, frissche compositie met eenige symbolistische neigingen. Léon Frederic zond drie doeken in, die, zonder de *envergure*, de ontroering en het ontroerende of zelfs maar de reine bekoring van enkele zijner vroegere stukken, zooals *de Krijtkoopman*, *de vier Leeftijden van den Boer*, *de Loting*, *de Hoogstraat*, *de Stroom*, *Het volk zal de zon zien lichten* te bereiken, niettemin dezen zeer individueelen eerlijken meester volkomen waardig waren. Twee zijner jongste producten: *De drie Zusters* en de *Brei-les* vragen door zijn gewone groote hoedanigheden onze aandacht.

Eugeen Laermans vonden we hier eveneens terug, met een gestrengelijk aangrijpend stuk, zoo buitengewoon van visie, zoo tragisch van koloriet, dat zijn neo-gotieke teekening, die soms wat te veel naar 't hansworstige trekt, er geheel door werd aangevuld. Noemen we dan nog *Moederzorg*, een diep ontroerd en heerlijk geschilderd doek van Jan Gouweloos. *Wevers-binnenhuisje*, een stevig stuk van Pieter Dierckx, mooie dingen van Melchers, Herman Courtens, (van hem een sappig, hartig geschilderd stukje *de Hut*) René Jansens, Alfred Verhaeren en andere. Onder het groote aantal landschappen waren mede de beste van Paul Matthieu, vooral zijn *Eerste Sneeuw*, waarin de winter zich eer droevig en teeder dan gestrengelijk of ernstig aan ons openbaart; dan *Rookwolken*, het groote transatlantische schip van Maurits Blieck, de krachtige, gespierde schilder, die de eerste geweest is om ons de schoonheid en epische grootheid onzer Leviatans der groote vaart te doen zien, die meest moderne, die meest alles in één begrip omvademende onzer marinisten.

Er is vuur en passie in die woeste, bittere poëzie van Richard Baseleer's *Hollandsch Strand* en een woord van lof komt mede toe aan *Dordrecht*, een kranige akwarel van Madame Kitty Gilsoul-Hoppe.

Vermelden we onder de beeldhouwers dan de heeren Desenfans met zijn *Danseres met de Vaas*, Victor Rousseau met zijn heerlijk klein figuurtje *Vermoeidheid*, Lagae met zijn buste van Dr Lambotte, Thomas Vinçotte met zijn uitnemend portret in marmer van den heer Emiel de Mot.

IN DEN KUNSTKRING — ISIDOOR VERHEYDEN, FRANS COURTENS, FRANS HENS, HOUWAERT — Tegen het einde van het seizoen zijn er verschillende exposities in den Kunstkring gehouden — laten we zelfs zeggen dat er te vele waren. Twee er van echter, waren inderdaad artistiek en echt, namelijk die van Isidoor Verheyden en

Frans Courtens. Van den eerste had men bijna een honderdtal doeken bijeengebracht, ons toonend in al zijn volheid, zijn tegelijk stevig en lenig talent, onder al zijn verschillende aspecten en met gemak behandelend de meest verscheiden genren. Zeer terecht heeft Camille Lemonnier van Verheyden gezegd dat hij DE schilder was — de schilder absoluut, die zijn vak in den grond bezat en gelijk welk onderwerp behandelde met de zelfde smettelooze techniek, dezelfde meesterlijke autoriteit en ook met dezelfde inspiratie en dezelfde gave van sympathie. Portretten, binnenhuizen, landschappen, weelderige rivieren, dorre zandstreken, vlakke stranden, smaragd-groene weiden, vlakten en bergen, lanen in de Kempen, het geheimzinnige *onder 't bosch* en de wijde horizonten. Deze onvermoeibare en gewetensvolle kunstenaar schilderde dit aardsche tooneel met menschelijke figuratie bevolkt in al zijn openbaringen. Niemand stelde, meer dan hij, belang in het geheele leven, in de menschen als in de atmosfeer. Hij was een werker en een strever. Er zijn kunstenaars geweest, meer schitterend dan hij, doch slechts weinige die zoo volmaakt in evenwicht waren en zoo volkomen van harmonie. Bij oogenblikken zal het werk van Verheyden ons eenigszins koud voorkomen — een weinig streng, hij geeft zich niet zoo gemakkelijk over — hij heeft niet die ontboezemingen, dat overborrelende, — dat ons als bij voorbaat meesleept, maar als men er een poosje voor blijft stil staan zal men er weldra heel diep de ontroering van ondervinden, die ons geheel gevangen neemt; al is hier minder talent, is het fludium toch niet minder intens en wat zijne werken in glans — in vurige vlammen verliezen — winnen ze in gloed. Ze maken deel uit van de zwijgende, peinzende kracht van het Vlaamsche ras. Onder deze landschappen, of liever deze openlucht schilderingen, die we in den Kunstkring weerzagen, noem ik vooral *Het Moeras van Zeelhem, de Bloeiende Appelaar*, *de Maaister*, met haar gouden aren, *de Duinen bij den Haan* en de *Open plek in 't Bosch* uit 't Brusselsch Museum. We zagen hier ook weer de *Libellen*, een allerliefste, idyllische studie naar 't naakt, een buitengewoon mooie, heldere bladzij, in dit overigens zoo ernstige werk. — Maar 't is wellicht in het portret dat Verheyden 't meest blijk gaf van zijn zeldzame gaven. Portretten, zooals dat van Mad. Lucien Solvay en vooral dat van den zachten, beminnelijken, geestigen en zoozeer gedistingeerden Frans Binjé, die nu ook al sedert jaren dood is, zouden voldoende zijn om hem een plaats te verzekeren onder de beste meesters in dit genre, van hen die tegelijk zieners zijn en psychologen.

Geen grooter tegenstelling denkbaar dan tusschen Verheyden en Courtens. En toch zijn beide bij uitstek Vlaamsch. Waar de een echter een vertegenwoordiger is — ik durf dit hier wel zeggen — van de zwijgende, peinzende, tot zich zelf ingekeerde ziel, van dat boven alle andere picturale ras, incarneert de ander en geeft uitdrukking aan diezelfde ziel, aan de vurige, overborrelende, geestdriftige zijde, door zijn lyrisme. Zooals ik reeds in de gelegenheid geweest ben om te bevestigen in een studie, die ik destijds aan Frans Courtens heb gewijd, is hij wellicht de meest lyrische onzer meesters. Geen andere onzer koloristen beschikt over een dergelijke betoovering. Hij vermooit en vergoddelijkt alles wat hij ziet. Hij stelt zich niet tevreden met vertolken, hij schept de natuur nog meer dan hij ze weergeeft. Hij wedijvert met een vuur als van edelsteenen met onze zon en onze herfsten. Het eenvoudigst motief levert hem stof voor de meest verblindende kleurschakeeringen. Dáar waar anderen zich concentreeren, exalteert hij zich en ontluikt. Hij geeft zich aan uitbundige uitwijdingen over, die een Victor Hugo waardig zouden zijn.

Evenals Verheyden heeft Courtens de meest verschillende plekjes geschilderd; in alle jaargetijden, op alle uren van den dag. Maar terwijl zijn kunstbroeder, de voorkeur gevend aan het wél overlegde, hierin aanleiding vond voor zijn droomerijen, koos Courtens als zijn onderwerp de lofzangen. En aangezien ik Courtens in verband heb gebracht met Hugo, zou er wellicht aanleiding kunnen bestaan om de droomerige, lichtjes duistere kunst van Verheyden, in verband te brengen met de poëzie van de

Vigny. In ieder geval — ik herhaal het — vertegenwoordigen beide op meesterlijke wijze, den picturalen geest van ons Noorden en zijn ze even groote kunstenaars, als volmaakte technici.

Aan deze twee meesters, wier groote werken eens te meer deden uitkomen de eentonigheid en de middelmatigheid der meeste salonnetjes van dezen winter in den Cercle, moeten we nog den naam toevoegen van Frans Hens, die meetelt onder onze goede marine-schilders en wiens *Visschers op de Benedenschelde* en *Bui op de Schelde,* evenals zijn morgen- of avondindrukken à la Corot, de aandacht van den Kunstkring op zich vestigden, zelfs *na* de glorieuse exposities, die ik zoo even heb genoemd.

Verder zonderen we van het legio kladders met kleuren op doek, die met hun improvisaties de al te gastvrije zalen van den Kunstkring vullen, nog een nieuweling, of bijna nieuweling uit, de heer Houwaert, een schilder van boerentooneelen, eenigszins in den trant van Melsen. Evenals deze ziet Houwaert onze goede landbouwers onder de meest verdraaide en overdreven vormen. Maar tevens bezit hij ook het oog en den poot van een echten schilder. Hij is zelfs heel persoonlijk in kleur en toets en tusschen vele brutale en triviale schetsen, had hij een zekere *Adolescente* tentoongesteld, die niettegenstaande haar volle vormen en dorperachtige gezondheid, werkelijk bevallig was.

G. E.

KUNSTVEILINGEN

VEILING SEDELMEIJER IN DE GALERIE SEDELMEYER TE PARIJS, EINDE MEI EN BEGIN JUNI 1907 De bekende kunsthandelaar en kunstverzamelaar Sedelmeijer te Parijs heeft aan het eind van de vorige maand en in het begin dezer maand zijne schilderijencollectie in het openbaar verkocht. De groote collectie was in vier gedeelten gesplitst, die ieder een afzonderlijke verkooping uitmaakten; ieder dier vier verkoopingen bevatte ongeveer tweehonderd stukken en nam drie middagen in beslag.

De eerste verkooping was voornamelijk aan de Engelsche en voor een gedeelte aan de Fransche school van de 18e eeuw gewijd; de tweede verkooping uitsluitend aan oud-Hollandsche kunst; de derde verkooping voor een gedeelte aan Vlaamsche kunst van de 17e eeuw; voor een gedeelte aan Italiaansche en Spaansche, verder aan de primitieven waaronder verscheidene Vlaamsche stukken. De vierde verkooping bevatte moderne kunst en eenige teekeningen en aquarellen.

Vier rijk geïllustreerde catalogi, in ruimen kring rondgezonden, hadden de belangstelling, door het feit zelf der veiling-Sedelmeijer reeds gewekt, nog doen toenemen.

Degenen, die de collectie Sedelmeijer niet kenden en in de catalogi zoo talrijke groote namen aangetroffen hadden, zullen mogelijk op de kijkdagen eenigszins teleurgesteld geweest zijn. Het was meer de collectie van een kunstkoopman dan van een kunstverzamelaar. Verscheidene groote namen, verscheidene groote meesters waren wel vertegenwoordigd, maar lang niet met hun beste stukken. Er waren, vooral wat de collectie oud-Hollandsche kunst betreft, zeer weinig werkelijke keurstukken; vele stukken daarentegen, waarvan men zoo zou zeggen, dat ze bij den koopman in magazijn gebleven waren. Zoo bijvoorbeeld wat betreft de Ruysdaels; zoo de van der Neer's, waarbij wel enkele mooie waren, maar ook zeer middelmatige en apocrieve; zoo een Pieter de Hoogh, die niet alleen erg bijgewerkt maar ook uiterst zwak was. Zoo ook de Rembrandts. Er waren twee schilderijen van Rembrandt en een schilderij « uit de school van Rembrandt ». Dit laatste was erg zwak en zwart en bracht ook een miniemen prijs op. Van de twee Rembrandts, die bij deze veiling waren, is een zeer betwist. Het is een portret van Rembrandt's moeder, een klein stukje, met in achtergrond een ovale omlijsting. Er bestaan van dit stukje meerdere exemplaren. De heer Bredius, directeur van het Mauritshuis te 's Gravenhage, heeft ook een exemplaar, die door degenen die het

kennen zeer geprezen wordt, maar waar de ovale omlijsting in den achtergrond ontbreekt. Het exemplaar dat Sedelmeijer had, was niet zeer treffend. Het bracht 24000 frank op.

De tweede Rembrandt, iets grooter dan de andere, een mannenkop, zelfportret zeggen sommige opgaven, is ongetwijfeld sterker. Het stuk wordt door de meesten voor echt gehouden en is ook in het bekende werk van Bode beschreven. Het is wel wat heel erg bruin-goud en behoort zeker niet onder de beste werken van den meester. Het werd tot 126000 frank opgevoerd.

Onder de Vlaamsche stukken waren talrijke Teniers', waaronder enkele werkelijk mooie. Verscheidene van Dijcks waaronder niet heel veel eerste rangs. Het zelfde geldt van de Rubens' en nog meer van de drie stukken die voor Jordaens' doorgingen. De primitieven, waaronder stukken van Gerard David, Jan van Mabuse, Bruyn, vertegenwoordigden vrij goed hunne meesters. Te signaleeren valt een stukje, dat niet op een bepaalden naam stond, maar gecatalogiseerd was als « toegeschreven aan Barent van Orley ». « Coquetterie » heette het. Een jonge vrouw, de borst half ontbloot, is voor een tafel gezeten; een arm steunt op een juweelenkistje. In de haren is iets dat aan enkele schilderijen van Velasquez doet denken. De kop, de buste, draperieen en fond zijn van zeer schoone uitvoering. Het was niet te duur betaald voor 12500 frank.

Bij de verschillende verkoopingen was vrij veel belangstelling. Voor die der oud-Hollandsche Kunst waren verscheidene verzamelaars en directeurs van musea uit verschillende groote steden van Europa overgekomen. Hier volgen, ter aanvulling van de reeds vermelde, nog eenige voor Hollandsche en Vlaamsche schilderijen gemaakte prijzen in de volgorde hunner verkooping en met de nummers en namen uit den catalogus. De prijzen zijn in franken :

Aelbert Cuyp, n° 25, *Vaches dans un Paysage montagneux*, 25000
Bartholomeus van der Helst, n° 78, *Portrait d'une femme âgée*, 19000
Jacob van Ruysdael, n° 143, *Le chemin descendant de la Colline*, 33000
Jacob van Ruysdael, n° 164, *La passerelle sur la Rivière*, 18800
Salomon van Ruysdael, n° 170, *Bord de Rivière en Hollande*, 11000
Aert van der Neer, n° 142, *Effet de Lune*, 10000
Cornelis van Ceulen Jansens, n° 89, *Portrait du docteur Harvey*, 13200
Nicolaes Maes, n° 111, *Portrait d'homme*, 20000
Jan Steen, n° 176, *Les Noces de Cana*, 27000
Jan Steen, n° 177, *Le Magister*, 25000
Paulus Potter, n° 154, *Chevaux et Vaches au Pâturage*, 22100
Willem van de Velde le Jeune, n° 190, *La Flotte à l'ancre*, 34050
Willem van de Velde le Jeune, n° 192, *Sloops de Pêche à l'ancre*, 15500
Philips Wouwerman, n° 210, *Départ pour la chasse*, 33000
Frans van Mieris le Vieux, n° 125, *La belle Dentellière*, 34000
Jan Fyt, n° 17, *Le Grand-Duc*, 10000
David Teniers le Jeune, n° 51, *Intérieur de Boucherie*, 12280
David Teniers le Jeune, n° 49, *La Tentation de Saint Antoine*, 10000
Petrus Paulus Rubens, n° 38, *Enfant Jésus*, 26000
Petrus Paulus Rubens, n° 32, *Vénus et l'Amour*, 17000
Petrus Paulus Rubens, n° 37, *Portrait d'homme*, 16000
Anthonie van Dijck, n° 5, *Portrait d'un gentilhomme de la famille Spinola*, 125000
Anthonie van Dijck, n° 6, *Portrait de la Comtesse de Devon*, 30000
Anthonie Van Dijck, n° 7, *Portrait de Guillaume II d'Orange*, 26000
Anthonie van Dijck, n° 8, *La Vierge et l'Enfant*, 33500
Anthonie van Dijck, n° 9, *Portrait d'un abbé*, 12500

De veiling der oud-Hollandsche schilderijen heeft in de drie dagen een totaal van 1.072.610 frank opgebracht; de veilingsdag der Vlaamsche schilderijen gaf 488,350 franken.

De primitieven :

Bartholomæus Bruyn, n° 206, *Descente de Croix*,	10800
Jan Gossaert, dit Jan van Mabuse, n° 233, *Mars et Vénus*,	20000
Gerard David, n° 213, *Le Christ et Saint François d'Assise*,	12000

H.

AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST

BERICHT VAN DE NEDERLANDSCHE VEREENIGING VOOR AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST

Ter gelegenheid van den 80sten verjaardag van Dr P. J. H. Cuypers, Architect der Rijks Museum-gebouwen, werd den 6den Juni door het genootschap Architectura et Amicitia in het stedelijk museum eene tentoonstelling van werken van den jubilaris geopend

Architectura et Amicitia stelt zich ten doel, door deze tentoonstelling aan belangstellenden in onze Nederlandsche bouwkunst een overzicht te geven van den artistieken arbeid van haar Eerelid Doctor Petrus Josephus Hubertus Cuypers, die, op 80 jarigen leeftijd, met onverminderde geestkracht, steunende op onverzwakte zintuigen, zijn uitgebreiden werkkring met jeugdige frissche toewijding blijft waarnemen.

De krasse jubilaris was bij de opening dezer tentoonstelling aanwezig, benevens een illustre gezelschap van dames en heeren, waaronder vele bekende kunstenaars en autoriteiten.

In de feestelijk versierde zaal werd de Heer Cuypers door vele sprekers toegesproken, waaronder de eerste was, de voorzitter van het genootschap de Heer H. P. Berlage Nzn; hij bracht in warme en welgekozen bewoordingen hulde aan den Meester, wiens werken hier aanwezig, wel het beste getuigenis aflegden van zijn willen en kunnen. Namens het genootschap werd den jubelaris een lauwerkrans aangeboden. Prof. Henri Evers, sprak hierna namens de Technische Hoogeschool te Delft; de Heer Poggenbeek namens de Maatschappij ter bevordering der Bouwkunst, de Heer Averkamp voor de Vereeniging de Violier, enz.

De Heer Ellens, voorzitter der Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, trad als woordvoerder voor deze vereeniging op. Hij ving zijne rede aan :

« Doctor Cuypers, Hooggeachte leermeester !

De Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, droeg mij, als haar voorzitter op, U op dezen dag hare hulde en gelukwenschen aan te bieden.

In U huldigen wij den meester, die ons in zijne werken en werkzaam leven ten voorbeeld was en is.

In U eeren wij den kunstenaar, die zijne kunst verbond aan een verheven levensdoel.

In U erkennen wij den kunstenaar, wien niets in zijne scheppingen te gering was, wiens oog van het geheel langs de kleinste onderdeelen ging, die als schepper zijne scheppingen tot in de kleinste kleinigheden lief had, verzorgde en volmaakte.

Hierdoor was het mogelijk, dat U aan de kunstambachten weder de plaats inruimde, die haar te midden der zusterkunsten toekwam. Hunne beoefening is door U bevorderd, daar U hunne hulp, bij het volmaken Uwer scheppingen, niet kondet ontberen. »

Aan het slot zijner rede, vervolgde hij :

« Dankbaar wordt dit door de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst herdacht.

Zij brengt U dank voor alles, wat U ons hebt gegeven en steeds zult blijven geven.

Zij verzoekt U als bewijs dezer dankbaarheid wel te willen aanvaarden, Uwe benoeming tot het eerste lid van verdienste onzer Vereeniging. »

De Heer Cuypers dankte voor de gesproken woorden en nam het aangeboden Eerelidmaatschap aan.

v. d. B.

BERICHT.

Op 30 Mei werd feestelijk het 2de tentoonstellingsgebouw van « 't Binnenhuis » Raadhuisstraat 48 & 50 te Amsterdam geopend.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

TWINTIG OORSPRONKELIJKE HOUTSNEDEN OVER ANTWERPEN DOOR EDW. PELLENS

Ed. Pellens liet dezer dagen eene verzameling van 20 houtsneden verschijnen. Houtsneden, helaas! lamenteeren sommige jeremiassen, het vak gaat ten onder, het wordt gedood door de mechanische middelen waarover men heden beschikt.

En inderdaad, hunne profetie is maar al te waar, zoo men door houtsnede verstaat de slaafsche lijntje-voor-lijntje-navolging van eene teekening Dergelijk werk wordt althans door de fotogravuur overvleugeld omdat 's menschen oog en hand nooit de scherpte van eene kristallen lens noch de gevoeligheid eener lichtplaat zullen evenaren. Maar daar staat men op mechanisch- of nijverheidsgebied.

Graveerkunst bestaat immers evenmin in lijntjestekken op hout, als fijnteekenen met regelmatige kruisstreepjes de schilderkunst of de beeldhouwkunst uitmaken. Dat zijn slechts bijzaken, ten hoogste hulpmiddelen om eenige behendigheid te leeren verwerven in de uitoefening van het vak, maar zij zijn nooit een einddoel geweest en zullen het nimmer worden.

En, indien de fotografie eenig nadeel heeft kunnen berokkenen aan houtsnijders, zooals de mechanische bewerking van marmer schade gedaan heeft aan steenkappers, dan toch zal noch de fotografie noch welk ander mechanisch werktuig ooit eenige kunst dooden.

Houtsnede is eene kunst die gansch op zich zelve staat, zooals schilderkunst of beeldhouwkunst. Eens stond zij in zeer hooge achting, maar, in onzen tijd, schijnt zij veel van haar aanzien verloren te hebben, niet alleen bij het gewone publiek maar, hoe verwonderlijk ook, zelfs bij schilders. Waaraan is die miskenning toe te schrijven? — Grootendeels aan eene verkeerde opvatting van, of liever eene onbekendheid met de graveerkunst.

In de verleden eeuw was het streven der houtgraveurs zoo naast mogelijk te komen bij de koperplaat; zij trachtten op hout dezelfde *effekten* te bekomen als op koper verkregen werd, en, in die richting hebben, wel is waar, meesters in het vak wezentlijk verdienstelijke proeven geleverd; maar, zij hebben ook uit het oog verloren dat zij de karakteristieke hoedanigheden der grondstof miskenden, de eigenaardigheid der houtsnede en hare zelfstandigheid knakten en evenveel buiten spoor liepen als glasschilders of tapijtwevers die olieverfschilderijen willen nabootsen.

De wijze van behandelen der grondstof was daar eene der oorzaken van en hoofdzakelijk de voorbereiding der plaat. De teekening werd op de houtplaat met de pen, in haar geheel voltooid, zoodat het graveeren zich bepaalde bij het wegsteken van de witte ruimte tusschen de lijntjes en alzoo daalde zij tot louter eene behendigheid in het hanteeren van het graveerstift.

Zulks had voor noodzakelijk gevolg dat het voldoende was die behendigheid te bezitten en eenige oppervlakkige kennis der teekenkunst, om zich den titel van houtgraveur aan te matigen. En dit verklaart ook hoe zooveel middelmatig werk voor houtsnijkunst doorging, en deze laatste in minachting kwam. Intusschen verschafte de hedendaagsche wetenschap ons werktuigelijke middelen: de fotogravuur namelijk om met de meeste nauwgezetheid de fijnste penteekening tot drukplaat te maken. Moest nu de gravuur niets anders zijn dan de stipte navolging van de lijntjes eener teekening, dan, ja, is de tusschenkomst van een werktuig het zekerste, maar dan ook bepaalt, onder kunstopzicht, de waarde van de plaat zich bij de teekening en kan er geene sprake zijn van graveerkunst.

Deze laatste veronderstelt, van wege den plaatsnijder, eene vertolking van zijne persoonlijke teekening of van die eens anderen kunstenaars.

Eene lijnteekening is zelfs overbodig om eene kunstplaat voort te brengen. De graveur kan immers volgens eene waterverf- of

grauwschildering werken. En aldus vervalt volkomen het stelsel van getrouw-allelijntjes te eerbiedigen, vermits in zulke beelden hoegenaamd geene lijntjes bestaan maar slechts tonen. De graveur dient te weten door welken aard van lijntjes hij die tonen zal weergeven.

Is nu de graveur ook de schepper van het beeld, zoodat het gewrocht uitsluitelijk van zijne hand is, dan heeft hij een volledig kunstwerk geleverd. En behandelt hij daarbij even zwierig het teekenstift als de graveernaald of het -mesje dan zal hij een meesterstuk van gravuur leveren zooals de etsen van een Rembrandt of de houtsneden van een Albrecht Dürer er inderdaad zijn.

Niet meer als een beeldhouwer voltooit de houtgraveur zijn gewrocht naar eene voorafgaandelijke teekening. Beide wijzigen voortdurend hun werk nagelang het vordert, zoodat het, ten slotte soms, zooniet in de hoofddeelen, dan toch in de onderdeelen, grondig van de eerste teekening afgeweken is, en eene gravuur niet meer gelijkenis aanbiedt met de oorspronkelijke opvatting als een marmeren beeld met zijn potaarden ontwerp of eene schilderij met hare schets.

Het gebrek aan scheppingskracht en aan teekenkunde van wege vele houtsnijders, die niet te min veel behendigheid aan den dag legden in de stoffelijke uitoefening van hun vak, was oorzaak dat men van hen niet meer vergde dan ervan te verwachten was, dat is te zeggen, zuiver snijden van hunne plaat. Maar daaruit volgt niet noodzakelijk dat van houtgraveurs niets meer te verwachten is dan zuiver snijwerk. Al zijn alle steenkappers geene beeldhouwers, kan wel een kunstenaar-beeldhouwer zijne beelden zelf in steen kappen en hij laat doorgaans dit gedeelte van zijn werk, en met leedwezen slechts, over aan helpers, zoogezegde *praticiens*, alleen om ontslagen te zijn van eene vervelende en vermoeiende stoffelijke bezigheid. Maar graveeren is geen slafelijk werk en een gewetensvol plaatsnijder duldt daarom de tusschenkomst van niemand of van niets.

Het is dan ook hoofdzakelijk onder dit opzicht dat de platen van Pellens te beschouwen zijn.

Het Album van Pellens bestaat uit eene reeks kijkjes in de stad Antwerpen, langs de kaaien, op de straten en in binnenhuizen. Zij zijn gedeeltelijk in tonen gedrukt, gedeeltelijk in kleur, nagelang het onderwerp het eischte, maar niet werd gestreefd naar de nabootsing van koperplaat, of ets, of schilderij, of aquarelle. De kunstenaar heeft de groote verdienste, uitsluitelijk en eerlijk, op zijn gebied van houtsnijder te blijven en al de eigenschappen van de behandelde grondstof te eerbiedigen; het hout te doen geven, wat het geven kan, zonder de minste navolging van bijzonderheden, die een andere aard van gravuur oplevert.

Eene bijzonderheid nog van deze platen is dat de meeste gesneden zijn, op den draad van het hout, volgens de oorspronkelijke manier, en niet gestoken met het stift, op den kop van het hout, welke laatste behandeling van in den loop der XVIII[e] eeuw zoo noodlottig de houtsnede van hare baan deed afwijken, dat zij er al haar eigenaardig karakter door verloor en er bijna geen verband meer te bespeuren is tusschen de gewrochten van de opvolgers van Papillon en die van Albrecht Dürer en zijne school.

Pellens keerde terug tot de oorspronkelijke bron zijner kunst, hij heeft de oude, eenvoudige middelen met een gansch nieuw hedendaagsch karakter bezield en in die richting zeer verdienstelijk kunstwerk geleverd. Hij zal wellicht niet onmiddellijk begrepen worden. Zij die aan den ouden slenter gewend zijn, en van houtsnede niets meer verlangen dan de werktuigelijke kopij van een model, zullen misschien verwonderd opkijken. Met verouderde voorbeelden voor den geest zullen zij in Pellens' werk zoeken wat er niet in te vinden is, en het verdienstelijke dat er wel in ligt voorbijzien.

Alles laat niet te min verhopen dat de kunstenaar zich zal volmaken en in de ingeslagen richting nog menige verdienstelijke platen leveren. Zijne tegenwoordigheid als leeraar van houtgravuur aan de Academie van Antwerpen, zal stellig niet zonder invloed blijven op de kunstontwikkeling in ons land.

P. BUSCHMANN.

VAN DIJCK'S LEER- EN REISJAREN

II (Slot) [1]

In de geschiedenis der ontwikkeling van van Dijck's talent en in de vaststelling der jaren, waarop zijne eerste werken gemaakt zijn, ligt, evenals in de aanduiding der plaatsen, waar hij zijne leêr- en reisjaren doorbracht, een donkere plek.

Wij poogden eenig licht aan te brengen in het verhaal van zijn handel en wandel in het tijdperk, dat loopt van zijn eerste optreden tot aan zijn terugkeer uit Italië; wij willen beproeven hetzelfde te doen voor de werken, die hij voortbracht en voor de wijzigingen, die zijn talent onderging in die zelfde jaren.

Gedurende van Dijcks' verblijf bij Rubens, werd hij geheel overheerscht door den invloed van zijn meester, en die invloed werkte gedeeltelijk in strijd met zijn eigen aard en zijn ingeboren aanleg. Het oudste godsdienstig stuk, dat wij van hem kennen, legt hiervan duidelijk getuigenis af. Het is *de Kruisdraging* in de Preekheerenkerk te Antwerpen, een der vijftien Mysteriën van den Rozenkrans, die in 1617 gemaakt werden en waarvan ook Rubens er een leverde. Het stuk hangt op zijne oorspronkelijke plaats. Men herkent er in het geheel van Dijck's talent noch zijn eigen trant in. Christus is ten gronde gevallen, zijne moeder knielt in diepe deernis nevens hem; onmeedoogende beulen dwingen den gevallen op te staan. Het werk is uiterst middelmatig : Christus' hoofd komt tusschen de beenen der omstanders uitkijken, van zijn lijf is niets te merken, O.L.V. is ijselijk bleek, de mannen in den achtergrond rossig donker. De schilder heeft al zijn werking gezocht in een reusachtigen beul, die zijn naakte schoft en beenen op den voorgrond uitstalt. Geen talent van samenstelling, geen harmonie van licht, geen kracht van kleur. Men merkt wel dat de jonge kunstenaar zijn grooten meester heeft willen nabootsen, maar hij heeft het zoo onhandig mogelijk gedaan; hij heeft van Rubens de geweldige figuren overgenomen, die deze in de werken van zijn eerste jaren, van 1609 tot 1612, schilderde en zoo is zijn hoofdfiguur de beul met zijne

(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XII, blz. 1 (Juni 1907).

knoestige, bultige spieren en heel dit tafereel tot stand gekomen. Van zijn hoog talent en zijn eigenaardigheid is zooveel als niets te merken.

Zijn *Martelie van den H. Petrus* in het Museum te Brussel, klaarblijkelijk van denzelfden tijd, is al even ruw en onoogelijk. *De Martelie van den H. Sebastiaan* in het Museum te Munchen is beter, maar ook gekenmerkt door de barbaarschheid van de beulen en de overdreven vormen van den heilige. *De Apostelhoofden*, van welke er verscheiden reeksen bewaard bleven, getuigen van dezelfde ruwe kracht in de uitdrukking van jeugdigen overmoed en in het forsche borstelen, van blakenden gloed in het verlichten, van overdreven zwaarheid in het kleuren. Hij doorleefde klaarblijkelijk van zijn zestien- tot achttienjarigen leeftijd een tijdperk van Sturm und Drang; hij was een romantieker op zijn manier in het zoeken naar pakkende effekten; hij overrubenste Rubens, zooals Bode, een Shakespeariaansch woord op hem toepassende, met treffende waarheid zegde. Hij volgde niet den trant, die zijn meester eigen was van 1615 tot 1617, maar dien welken Rubens aannam onmiddellijk na zijn terugkeer uit Italië, toen hij zich opwond tot het verdichten van reuzengestalten en het verlichten met blakenden gloed.

Na 1617 is een merkelijke verandering merkbaar in zijn stijl. In 1618 schilderde hij den *Achilles door Ulysses ontdekt tusschen de dochters van Lycomedus* uit het Museum te Madrid, een stuk dat Rubens geheel hertoetste en waarin ter nauwernood iets de medewerking van zijn leerling verraadt, zoo volkomen is beider manier samengesmolten. In de portretten van vóór 1620, die ons van van Dijck bekend zijn, als daar zijn zijn eigen portret te Munchen, het mansportret met het jaartal 1619, in het Museum te Brussel aan Rubens toegeschreven, de man en de vrouw, gedagteekend van 1618, uit het Museum te Dresden, tal van andere nog uit dit laatste Museum en uit bijzondere verzamelingen, bemerkt men een natuurtrouwheid, vrij van alle fantazie, maar ook eene uitgesproken neiging om het krachtige van het model te doen uitkomen en een degelijke eenigszins droge kleur. Alles te samen zien zijne menschen er alsdan uit als burgerlijke personnages op burgerlijke wijze weergegeven.

Wat hij in Italië voortbracht gedurende zijn eerste verblijf aldaar kennen wij niet, tenzij wellicht zijn *Christus met den tolpenning* uit het Museum te Genua.

Belangrijk in hooge mate zijn de werken, die hij vervaardigde te Antwerpen, na den terugkeer zijner eerste reis naar Italië. Tot deze behooren de *H. Martinus* te Saventhem en die te Windsor-Castle, de *H. Hieronymus* in het Museum te Dresden, die in de Galerie Liechtenstein en die uit het Museum te Stockholm, *de Doornenkroning* uit het Museum te Berlijn en die uit het Museum te Madrid, de verschillende bewerkingen van *het Verraad van*



ANT. VAN DIJCK : MARKIEZIN GERONIMA BRIGNOLE-SALE EN DOCHTER.
(Genua-Palazzo Rosso).

Judas, de Koperen Slang, de twee Joannessen en *de Nederdaling van den H. Geest* te Berlijn, tal van portretten, van welke wij reeds die van *Rockox*, van *Miræus*, van *Alexander de Croy* en *Genoveva van Urfé* uit de Pinakotheek



ANT. VAN DIJCK : Frans Snijders en zijne vrouw.
(Museum Cassel).

van Munchen genoemd hebben. In al deze stukken is de vooruitgang aanzienlijk: de groepeering, bij voorbeeld die van *Christus' Bespotting* te Berlijn, is vast en wijselijk ineengezet; de behandeling levendig; de schildering veel rijker in kleur en malscher van toets; de figuren zijn kruimig, zwaar gespierd; de borsteling breed; maar de invloed van Rubens is geheel en meer dan ooit overheerschend; de leerling schijnt ten volle zijn persoonlijkheid aan die van den meester opgeofferd te hebben. Sommige weinig gemodeleerde figuren : die van den Christus, van den beul die hem het riet toereikt en van den gehelmden krijgsman, herinneren nog duidelijk aan de personnages van Rubens' *Kruisrechting ;* maar de officier met het tijgersvel is rijker van tint, zwieriger van bouw en houding : het geheel getuigt van een veel hooger en krachtiger talent dan de stukken van vóór 1620.

In de portretten van dien tijd, dat is van 1621-1622, is een gelijke vooruitgang te merken. Dat van Rockox bij voorbeeld treft door zijn hooge voornaamheid van uitdrukking en van houding, de schildering is vast, de toon

warm in het gezicht, bleek op de hand. Wij hebben voor ons een man behoorende tot den adel van geboorte en geest; maar nog altijd overheerscht de kracht, de Rubeniaansche gezondheid van lichaam en ziel; de Italiaansche zwierigheid is nog geheel afwezig.

Tot hoe verre het van Dijck vóór 1623 reeds gebracht had in het portretschilderen bewijst ons best van al het portret van *Frans Snijders en zijne vrouw* uit het Museum te Cassel. Dat het stuk van die jaren moet dagteekenen bewijst duidelijk de ouderdom, waarop Snijders is voorgesteld. Hij was geboren in November 1579, in 1623 was hij dus 44 jaar oud en ouder is hij zeker niet op zijn portret; men zou hem eerder voor jonger aanzien. Het is een der degelijkste afbeeldingen die van Dijck ooit schilderde. Dezelfde voornaamheid en dezelfde ernst als in Rockox, dezelfde doordringende blik, maar hier wat droomeriger; dezelfde koele schildering ook, maar hier aanvalliger door meerder helderheid en ook door iets zachters en aanminnigers, dat tegenstraalt uit dit dichterlijk kunstenaarshoofd.



Negershoofd uit het *Teekenboek* van Rubens, gegraveerd door Paul Pontus.

Behalve de stukken, die van Dijck zelf samenstelde en uitvoerde van 1618 tot 1620, hielp hij ook zijn meester in verscheiden werken. Wij weten dit met stelligheid van de Plafonds in de Jezuïetenkerk, waar wij behalve de schetsen ongelukkig nog slechts kopieën in waterverf en gravuren van bezitten. In de *Mirakels van den H. Ignatius* en van den *H. Franciscus Xaverius,* voor dezelfde kerk geschilderd, in de *Geschiedenis van Decius Mus* uit de Liechtenstein Galerie, in den *Kalvarieberg* uit het Antwerpsch Museum, in *Castor en Pollux de dochters van Leucippus ontvoerende*, in de *Leeuwenjacht* te Munchen en in veel andere lijdt zijn medewerking geen twijfel. Zijn meester liet hem bij voorkeur het schilderen der paarden over, waar van Dijck altijd in uitmuntte. Er is geen der medewerkers van Rubens, wiens trant zoo volkomen met dien van den meester versmelt als de zijne, zoodat het dan ook moeilijk is dien van beiden uit elkander te onderscheiden en voor sommige stukken, inzonderheid portretten, het nog geen uitgemaakte zaak is aan wien van de twee kunstenaars zij moeten toegeschreven worden.

Overdrijven mag men echter die verwantschap niet, en indien het waar is dat het uit elkander houden der portretten enkele malen lastig is, dan kan men dit niet zeggen van historische stukken en maken die twijfelachtige werken nog altijd zeldzame uitzonderingen.



P. P. RUBENS: VIER NEGERSHOOFDEN.

(Museum, Brussel).

In de laatste maanden wijdde Bode, die met ongeëvenaarde kennis en scherpzinnigheid over de Nederlandsche School schreef en die onder zijne lievelingmeesters ook Rubens en van Dijck telt, een nieuw artikel aan van Dijck, waarin hij zijne vroegere studiën over den meester samenvat en ook handelt over de samenwerking van Rubens en zijn grooten volgeling. (1) In vroeger jaren deed hij de eerste van allen uitkomen hoe er vele portretten van van Dijck's jeugd op Rubens' naam stonden en nog staan en vele herdoopingen waren het gevolg van die terechtwijzing. Hij heeft nu dit thema hernomen en sterk uitgebreid; niet alleen portretten duidt hij aan, maar ook godsdienstige stukken en andere, die van Rubens' op van Dijck's naam zouden moeten overgaan. Ik schat zeer hoog de bevoegdheid van den meester in de geschiedenis der gulden eeuw van de Antwerpsche School, alleen heb ik de overtuiging dat zijn ijver om van Dijck te geven wat hem toekomt hem soms te verre meesleept en hij aan den ouderen meester wil ontnemen wat hem van rechtswege toebehoort.

Het zou mij veel te verre leiden moest ik al de stukken bespreken, waarover ons verschil van meening loopt; een paar echter wil ik er van aanhalen, namelijk de *Vier Negerkoppen* uit het Museum te Brussel en *Isabella Brant* uit l'Ermitage te St Petersburg : het eerste omdat het een stuk is toehoorende aan een Belgisch Museum, het tweede omdat het een werk is van ongemeen belang.

Van de *Negerskoppen* zegt Bode, dat het met recht tegenwoordig algemeen voor een werk van van Dijck gehouden wordt. Is dat inderdaad zoo, dan spijt het mij voor het algemeen en houd ik er aan vast te stellen, dat ik eene uitzondering op den regel maak. Voor mij zijn en blijven de *Negerskoppen* een werk van Rubens en een zijner goede. De vlotte, dunne, doorschijnende schildering is die van Rubens' schetsen en studiën, die van zijne half afgewerkte portretten, de *Maria van Medici* uit Madrid, de *Helena Fourment* uit den Louvre, niet die van van Dijck van 1620, die altijd veel zwaarder stemmiger, droger is. Bij het eerste zicht treft het Rubensachtige der studie : die kerngezonde, forsche, joviale koppen, zoo trouw naar de natuur weergegeven zijn kinderen van Rubens, den levenslustigen, den levenskrachtigen, den natuurtrouwen, niet die van van Dijck, den weemoedigen, den droomerigen, die nooit gezond geweest is, nooit gelachen heeft en naar zijn werken te oordeelen nooit iemand heeft zien lachen, den fantaseerenden, die de natuur omschiep, er zich niet aan onderwierp. Bode erkent dat de neger voorkomt in tal van Rubens' werken, hij stoort zich weinig aan dit argument, dat hem zoo erg tegenspreekt, maar beweert dat van Dijck dien mooriaan in zijn

(1) *Anton Van Dijck als Mitarbeiter von Rubens* in *Rembrandt und seine Zeitgenossen.* E. A. Seeman, Leipzig, 1906

meesters stukken zou geschilderd hebben. Goed, maar hoe komt het dan, dat wij hem nooit weervinden in eenig werk van van Dijck's eigen hand? Bode zegt nog dat tal van werken van den leerling, die nu aan den meester worden toegeschreven, en ook de negerskoppen, vroeger aan van Dijck werden toegekend; maar in Rubens' tijd hield men de *Negerskoppen* voor zijn werk en een treffend bewijs hiervan, dat ik vroeger niet aanhaalde, wordt ons geleverd door een der bladen uit het Teekenboek van Rubens door Pontius gegraveerd, waar een der negerskoppen zonder de minste wijziging afgebeeld staat als een werk van den grooten meester.



P. P. RUBENS: Isabella Brant; teekening. (British Museum, Londen).

Van het *Portret van Isabella Brant* uit de Ermitage te St. Petersburg zegt Bode, dat het vroeger altijd voor een werk van van Dijck werd gehouden, en dat hij vermoedt dat het de schilderij is die van Dijck bij zijn vertrek naar Italië aan Rubens schonk. Het rijke koloriet voegt hij erbij, de lichtende warme toon, de fijne grijze schaduwen, de teekening der slanke handen zijn kenmerkend voor van Dijck en afwijkend van Rubens' trant. Jaren geleden deed Bode deze redenen gelden bij het bestuur der Ermitage, dat daarop voortgaande het werk op van Dijck's naam stelde. Ik kwam toen op tegen die herdooping en het bestuur van het Museum gaf het stuk aan Rubens weder. Buiten de korte jaren, dat men in de Ermitage dit werk aan Rubens ontnomen heeft, heeft het nooit op van Dijcks' naam gestaan. Ik voeg erbij dat van Dyck nooit Isabella Brant's portret aan Rubens geschonken heeft: dit is een uitvindsel van latere historievertellers en Rubens heeft ook nooit eenig portret zijner eerste vrouw, door een andere hand dan de zijne geschilderd, bezeten. En wat nu den trant van het stuk aangaat, het heeft die kalme bedaardheid des gemoeds, die eenvoudige voornaamheid der houding, dien rijken opsmuk

der kleedij, die wij wel bij Rubens, niet bij den van Dijck van vóór 1623 weervinden. Het is een door en door gerijpt werk met eene breedheid en een



P. P. RUBENS : Isabella Brant.
(Ermitage, St. Petersburg).

gemak van borstelen zooals zij den Rubens van 1625 niet den van Dijck van vroeger tijd eigen waren. Rubens schilderde zijne vrouw in zijn eigen huis, zooals hij ze vroeger schilderde in zijn priëel, zooals hij zijn tweede vrouw schilderde in zijnen tuin; van Dijck placht zijne portretten in zulke omgeving niet te maken. Er bestaat geene enkele reden om den grooten meester den

eigendom van een zijner lievelingswerken, van een zijner volmaakste portretten te ontnemen. Het bewijs geput uit de slanke handen heeft niet het belang, dat velen er aan hechten om van Dijck's werken te herkennen. Evenals zijn leerling schilderde Rubens de vrouwenvingeren lang en fijn gepunt, en de handen bijvoorbeeld, die het onbetwiste portret van Isabella Brant in de Uffizi te Florence heeft, verschillen niet van die van het hier besproken conterfeitsel. En van dit portret uit de Uffizi gesproken, de overeenkomst met dat uit St. Petersburg is zoo treffend, dat men zeggen zou dat het model voor beiden gezeten heeft in hetzelfde oogenblik. Even treffend is de overeenstemming tusschen de teekening van Isabella Brants' portret door Rubens' hand, welk het British Museum bezit, en die van den zelfden tijd als de schildering moet dagteekenen : haartooi, uitdrukking, wezenstrekken van deze teekening en van de schildering uit de Uffizi stemmen volkomen overeen met die van het portret uit de Ermitage, iets wat men nooit weervindt in portretten van personages, die zoowel door Rubens als door van Dijck geconterfeit werden. Men vergelijke slechts de portretten van Gevartius, van Rockox, van Spinola, door beiden geschilderd, om waar te nemen hoe verschillend zij de uitdrukking en de bijzonderheden in een zelfde gelaat vertolken.

Wij zouden nog menig ander stuk aan deze twee kunnen toevoegen, maar waarlijk het zou ons te verre leiden en ik laat het bij dit paar bewijzen van Bode's vrijgevigheid ten gunste van van Dijck. Met alle achting hem verschuldigd, met al de belangrijkheid, die wij ook aan deze zijne studie toekennen, meenen wij dat hij in overdrijving is vervallen en dat zooals hij reeds sommige zijner vroeger gewaagde toeschrijvingen van 's meesters werken aan den leerling heeft laten vallen, hij er ook van zijne nu bekend gemaakte eenige zou dienen in te trekken.

Van Dijck vertrok dus voor de tweede maal naar Italië in 1623. Hier heeft een grondige verandering van zijn trant plaats. Hij blijkt naar het vaderland van zijn kunst en van zijn geest verhuisd; Rubens schijnt voor hem een meester van het toeval geworden te zijn, dien hij afzweert zoodra hij hem heeft verlaten om onder een anderen hemel te gaan leven. Hij haast zich af te leeren wat hij bij hem aangenomen heeft : zijne zware stevige figuren, zijne blonde volle en koele tonen, zijn voorliefde voor burgerlijke deftigheid en eenvoud. Hij is gekomen in het land der markiezen en markiezinnen, der Dogen en der Senateurs, der edelvrouwen schoon als de tooverprinsessen in de wondersprookjes, der kerkelijke vorsten nog trotscher dan de andere, in de stad Genua met hare straten vol paleizen van marmer. Hij kwam uit Vlaanderen waar alles er nog in vergelijking burgerlijk uitzag en waar hij onder de burgers geleefd had. Hier verkeerde hij onder de menschen in zwaren fluweel gedost met gulden borduurwerk overladen, verfijnd van



ANT. VAN DIJCK : MARKIEZIN PAOLA ADORNO-BRIGNOLE-SALE.
(Genua, Palazzo Rosso).

zeden, zwierig van gebaar en hij voelde er zich van den eersten oogenblik thuis. Hij was geen man van de werkelijkheid, van de nuchtere waarheid; hij was geboren om de verleidelijke schoonheid, de hoofsche onderscheiding te vieren. Van het nuchtere prozaleven werd hij weldra afkeerig en in het land van Tasso en Ariosto hoorde hij verhalen van verliefde ridders en van betooverende schoonen en leverde hij illustraties op die dichterlijke verzinsels. Hij werd zelf een dichter: in zijn gemoed welde een bron van weemoed en medegevoel op, van droomerij en smachten naar het hoogere; ginder in het noorden was die neiging van zijn geest onderdrukt gebleven door de tegenwerking van de leer zijns meesters; hier nam zij in de kunst van den jongen schilder een overheerschenden rang in, een overmacht, die zij niet meer zou afleggen. Hij die vroeger bij voorkeur ruwe tooneelen op het doek bracht zou voortaan de afbeelder bij uitmuntendheid worden van tafereelen van zielesmart en geestesontheffing, evenals de verheerlijker van allen adel naar geest en naar lichaam. Hij zag niet alleen andere landen en andere menschen, maar ook een heel andere kunst, de idealiseerende, de dichterlijke, de warm getoonde, innig verwant met zijn aangeboren neiging. Vooral de Venetianen, de kunstbroeders der Nederlanders, trokken hem aan en aldra werd hun toon de zijne. Tiziano, dien hij blijkens zijn schetsenboek met voorliefde gestudeerd had, werd zijn meester bij uitverkorenheid en ging Rubens verdringen uit de heerschap, die deze in vroeger jaren bezat in zijn voorkeus. Zooals het wel meer gaat met uitlanders, die zich in den vreemde vestigen, overdreef hij eerder den zwoelen geroosterden toon van zijn nieuwen meester en van andere Venetianen dan hem te temperen; maar nimmer werd hij de nabootser van een hunner. Hij mengde hunne warmte, hun gloed met de Vlaamsche kleurigheid om er het avondzonnelicht uit te scheppen, waarmee hij zoo gaarne zijne tooneelen overgiet; hij versmolt de Venetiaansche matelooze weelderigheid van leden en geroosterdheid van huid met de Vlaamsche melkige malschheid om er die donzige vleezen met gezengde tinten uit te scheppen, die hij zijn heilige en onheilige vrouwen leent.

Genua was een der rijkste steden van Italië aan weelde en macht; een rijkdom ontbrak haar nog: zij bezat geen schilderschool, zij bezat geen kunstenaar begaafd genoeg om de leden zijner regeerende familie's te vereeuwigen. Terwijl in Venetië de groote portrettisten in menigte waren geboren of zich gevestigd hadden, terwijl er in Rome en Milanen nevens beoefenaars in elk ander vak ook conterfeiters van hooge begaafdheid gevonden werden, was Genua er van gespeend gebleven. Van Dijck kwam in die behoefte voorzien en met open armen werd hij ontvangen. Hij schilderde er de portretten van mannen en vrouwen zonder tal en de werken van dien aard, die hij voortbracht tellen onder de heerlijkste, die wij van hem bezitten.

Godsdienstige of historische stukken voerde hij betrekkelijk weinig uit in Italië : wellicht de episodes uit de geschiedenis van Rinaldo en Armida, die wij van hem bezitten en een paar heiligenstukken. Gewis is het voornaamste der werken van dien aard de altaartafel gemaakt voor het broederschap van den Rozenkrans te Palermo. Het is ons persoonlijk enkel bekend uit een fotografie, maar naar deze te oordeelen is het een stuk van ongemeene waarde en wij mogen wel zeggen dat van Dijck geen statiger en tevens aanvalliger gestalte dan de H. Rosalia op den voorgrond, geen reiner in ontheffing opgaande kloosterlinge dan de H. Clara, geen vuriger biddende dan de neerknielende santinne voortbracht. Ook de Madonna en de andere figuren bewijzen duidelijk dat gedurende de laatste tijden, die hij in het zuiden doorbracht, van Dijck den idealiseerenden smachtenden trant en den zwoelen toon aannam, die, wij weervinden in zijn werken van later, bijvoorbeeld, in zijn *Huwelijk der H. Catharina* van den hertog van Westminster, in *de Ontheffing van den H. Augustinus* uit de Augustijnenkerk, en in zijn *Christus aan het Kruis met den H. Dominicus en de H. Catharina* uit het Museum te Antwerpen, in welk laatste stuk hij twee der personages uit zijn stuk te Palermo liet optreden.

In later jaren wijzigde hij nog een paar malen zijnen trant : een eerste maal toen hij in Antwerpen was teruggekeerd, een tweede maal toen hij zich in 1632 te Londen was gaan vestigen. Hij bleef niet volkomen trouw aan zijne zuidelijke warm getinte, hoog aristocratische penseeling, maar hij legde ze nooit geheel meer af. Hij wordt koeler, bedaarder, meer verfijnd zonder nog terug te keeren tot den gespierden burgerlijken en romantieken trant zijner vroegste jaren.

MAX ROOSES.



ANT. VAN DIJCK: MARKIES GIULIO BRIGNOLE-SALE.
(Genua, Palazzo Rosso).

ALFRED STEVENS

(Slot) [1]

NADAT Alfred Stevens de talrijke reeks zijner oppervlakkig mooie, lieve stukjes voltooid had, zien we er hem gaandeweg meer om bezorgd, om een ernstiger, gedachtenrijker beteekenis aan zijn doeken te geven. Dit was ook in den tijd, toen de jeugd van den man hem begon te begeven. Het uur had geslagen, waarop Don Juan, niet zonder een onbeschrijfelijk bittere gewaarwording, *andere* jonge paartjes in den schemer, onder de boomen verdwijnen zag!

Aan deze smart van den man, dankt de schilder enkele doeken waarin hij zich zelf overtroffen heeft, rijp, sappig werk, vol emotie en passie, treffend door de onrust, die er uit spreekt en trillend van mysterie.

Al de droefheid van een zielecrisis, toen Stevens voor de laatste maal zich, niet zonder groote bitterheid, boog voor 't raadsel van troeblante blikken mondjes, die veel beloofden en veel logen en met al het bitter herdenken aan wat was geweest en niet meer zou zijn, schilderde hij enkele van zijn doeken, waarin zijn meesterschap onbetwistbaar is. De *Parijsche Sfinx* (Museum te Antwerpen), de *Vrouw in 't Bad* (Verzameling Dekens en Lhermitte) *Souvenirs et Regrets* (Graaf R. de Montesquiou), *Remember*, (Mevrouw Cardon) *Het Japansche Masker* (M. Sarens) en — meer onvolledig wat schildering betreft, maar toch ten deele zoo héel aantrekkelijk : *De Weduwe en haar Kinderen* in het Museum te Brussel.

De *Parijsche Sfinks* is de onvergetelijke evocatie aan een vrouw, wier jeugd ten einde gaat. Ze behoudt echter nog een geheimzinnige aantrekkelijkheid, door al haar herinneringen aan 't verleden en al haar angst voor de toekomst. Dat is niet langer het gladde, opgeschikte poppetje, dat aan niets anders denkt dan aan haar japonnen, en een minnebriefje ontvangt! Deze keert tot zichzelve in en herdenkt de liefden, die verwelkten. Veel vreugde verwacht ze niet meer. Ze is niet meer mooi, maar ze is schoon, van een droeve, pathetische schoonheid, waarachter men veel lijden raadt. Ze is

(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XI, blz. 218 en 255, en Deel XII, blz. 14, (Mei-Juni-Juli 1907).

eenigszins zonderling opgetooid en hoewel nog altijd smaakvol, wat vreemd, bijna armoedig gekleed. En dit is wel de eerste maal dat een van Stevens vriendinnen, die altijd zijn aangedaan in groot toilet, niet omringd is door een solide weelde, die haar beschermt als 't ware, als een parel in een kleinoodiën-schrijn.

Zie, omdat ze het leven wél kent, staat ze daar zoo angstig-twijfelend, in gedachten, in de herinnering aan 't genot, aan 't onbezorgde geluk van de vervlogen jaren. Oud worden, oud worden! — Alle dagen te zien verminderen zijn schat, de mogelijkheid van nog wat geluk te grijpen, om zijn horizont te zien begrenzen, zijn hoop armer, de grenzen enger worden, te weten dat de slankheid en de lichaamsfrischheid der jeugd, geweken zijn voor die overrijpheid, waarin jonge, onverbiddelijke mededingsters reeds ouderdom zullen ontdekken en verval.

Met welk een intensiteit heeft Stevens dit uur van onherstelbare zekerheid weergegeven en hoe welsprekend is die zachte, droevige verschijning, die onbewegelijk is, met den vinger op de lippen....

* * *

Van een niet geringer mate van inzicht en studie getuigen achtereenvolgens zijne twee verschillende lezingen van de *Vrouw in 't Bad* (Lhermitte en Dekens) die ons onafgewend aanstaart met den doorborenden blik van haar koude oogen, met flikkerenden weerschijn als van staal. Bleeke oogen van Nixe of Ondine, van de kleur van heel diep water en verraderlijk als water dat stilstaat en slaapt, met de hartstochtelijke bleekheid van een gezicht, dat ons eigenlijk een beetje beangstigt en waar de sleutel van het mysterie in den mond ligt. Dit is wel ditmaal inderdaad *de Vrouw*, de vrouw met al haar maleficiën.... ze is 't *Noodlot*, dat men niet ontkomt en dat op heel een leven blijft wegen.

De jonge Dumas, heeft dit als bij intuïtie gevoeld, toen hij, na de eerste opvoering van *La femme de Claude*, waarin de Belgische tooneelspeelster Desclée triomfen had gevierd, het werk van den Belgischen meester zag en zei : « Nous étions donc deux à peindre le monstre ! »

Hoe ver staan we nu al, ook wat betreft uitvoering en conceptie, van die eerste schilderijen af! De openbare meening begon te wankelen, de meester ondervond den terugslag van zijn eigen leed en allerlei zorgen begonnen hem te kwellen, — banale geldzorgen, zonder de grootheid van een groote smart. Hij schilderde, gedwongen, omdat hij wel moest, eenige zeestukjes, landschappen en ook enkele portretten. Zijn eerste marines, met heerlijke, vloeiende verwen, met kleuren als van zijde, fluweel en edelsteenen, nemen bepaald onder zijn werk een beteekenisvolle plaats in. Later werd zijn tijd geheel ingenomen door



ALFRED STEVENS : EEN PARIJSCHE SFINKS.
(Museum, Antwerpen).

de groote onderneming van het *Panorama du Siècle*, dat hij samen schilderde met Gervex.



ALFRED STEVENS : Badende vrouw.
(Vernield in den brand der Verz. Dekens, te Brussel).

Portretten komen zelden voor en zijn overigens van tweede rangsbelang in zijn werk. Stevens gaf altijd de voorkeur aan het type boven het individu en de persoonlijke eigenaardigheden, zonder algemeen belang, waarop een burgermans-gelijkenis eigenlijk drijven moet, maakten hem ongeduldig. Hij generaliseerde liever. Een portret van een jongetje in grijs fluweel, twee groote

pastels van de dames Prosper C. en de Barones de B. met haar dochtertje, gaven hem echter aanleiding tot het gebruik van uitgezochte kleuren, waarvan de bekoring die van zijn portret-modellen nog overtreft. Hij blijft hier echter een weinig stijf door het al te gewilde, al te nauwgezette bestudeeren zijner modellen. De gezichten, hoewel heel juist geobserveerd en heel gelijkend weergegeven, hebben niet dat mollige, die opperste vrijmoedigheid van schildering, die levendige techniek, van die andere modellen, die glimlachen of wenkbrauwfronsen, — die men op zoovele zijner beroemdste doeken vindt. Maar het met git opgewerkte zwarte kleed van Mevr. C. tegen eèn fond van heel teeder rose, weegt toch wel op tegen een verrukkelijk Japansch borduurwerk, dat ik eens gezien heb, met twee kraaien die met uitgebreide vleugelen heênvliegen over een bloeiende witte rozenstruik, tegen het blad van een kamerschut in rose satijn, een soort van chineesch rose, teeder als dageraadsluchten.

In het Panorama had men heel wat portretten noodig, maar hier waren de schilders ten minste vrij, hier hadden ze geen gezeten burgers te believen en Gervex zorgde zeker wel voor een uitstekende gelijkenis van al die groote mannen. Stevens heeft tusschen hen, als een bloemengarve, een serie vrouwenkopjes heengestrooid, waarin men zijn hand genoeg kan herkennen. Marie-Antoinette en haar Hof, Joséphine, met haar schoonzusters en haar dames. Verderop vrouwen uit den tijd van Charles X en Louis XVIII, de Hertogin de Berry en Koningin Amélie. Eindelijk de Keizerin, Prinses Mathilde en de schoonheden der Tuilerieën, die Stevens indertijd zoo goed had gekend en die hij nu weervond in al den glans van hun jeugd en hun maatschappelijk succes. Verderop vinden we Sarah Bernhardt en Croisette, vervolgens allerhande groepjes van wereldsche vrouwen.... ledepoppen van de mode. Het was een oogenfeest, een aantrekkelijk werk, wellicht van nog grooter esthetische dan documentaire beteekenis en 't is waarlijk bedroevend dat men ten minste niet getracht heeft om 't voor de na ons komende geslachten te bewaren.

In stukken gesneden, ten getalle van het aantal actiës, die onder de aandeelhouders werden verdeeld, is het groote doek, waarop twee onzer grootste moderne meesters al hun krachten hadden geconcentreerd, heden niets meer dan een herinnering, een naar alle winden heen verspreide ruïne. En dat is onvergefelijk geweest! De schetsen echter, die er gelukkig van zijn bewaard, vormen nu nog een geheel van stralende bekoring, (Graaf R. de Montesquiou).

Overigens ging toch veel van Stevens' werk, als al te teer en verfijnd, gaandeweg verloren of werd door den tijd verminkt, terwijl 't noodlot enkele er van vinnig scheen te vervolgen.

Zijn prachtige *Vrouw in 't Bad*, uit de Dekens-collectie — ik bedoel die welke haar hoofd uit de marmeren badkuip steekt (zie onze reproductie)



ALFRED STEVENS : HET JAPANSCHE MASKER.

(Verz. van den Heer A. Sarens, Brussel).

verdween in den brand van die kostbare verzameling, tegelijk met veel andere prachtige dingen van Theodore Rousseau, Courbet, Daubigny, Corot — in 't geheel een goeie vijftig meesterwerken van Belgische en Fransche meesters, die met veel smaak bijeen waren gebracht.

Ander werk van hem werd dof en wischte zich uit, zonder merkbare oorzaak, zooals bloemen verwelken.

Soms maakte hij voor zijn alleruiterste kleursubtiliteiten, gebruik van heel vluchtige kleuren, waarvan de heerlijke glans maar al te vaak door de zon werd verteerd. Niets was zoo vluchtig en vervaagde zoo snel als zijn rooskleurige lak, met teere appelbloesem-tinten. Niets werd zoo gauw zwart als zijn topaas en opaalkleurig émail, waar allerlei kleine barstjes in kwamen, omdat het glacis er was opgebracht, eer de verfstof geheel was gedroogd, die volgens een ingewikkeld en *savant* recept bereid was. Verscheiden meesterstukken van den kunstenaar zijn op die wijze vóor hun tijd ontkleurd en voor hem is het patina van den tijd niet de geliefde medewerkster geweest, die zooveel stukken van anderen vermooide. De beeldige *Dame in 't rose* in het Museum te Brussel, heeft de rozen van haar blos en van de verfstof, die onder het vernis werd aangebracht, dooreen zien vloeien en de ivoor-achtig doorschijnende tint zien aannemen van een bloem, die lang geleden is gedroogd. Op eenigen afstand gezien, schijnt het werk lichtjes ontkleurd door enkele doffe plekken, die er als 't ware gaten in doen vallen en maar slecht overeenkomen met den teeren geur van den geheelen toon van 't werk. Maar zoodra men er wat dichter bij komt, keert de bekoring terug. De zachte huid en het moesselien, die de kunstenaar zoo zegevierend uitgevoerd heeft, hernemen hun zacht iriseerende glanzen, als van parelen van zuiver water.

Het *Japansche Kleedje*, een van Stevens' meest bewonderde doeken op de historische tentoonstelling van Belgische kunst in 1880, verscheen twintig jaar later op een publieke veiling, zóo gehavend, ontkleurd en dof, dat het nauwlijks te herkennen was.

*
* *

Alfred Stevens was een *werker*, die onophoudelijk scheppen, voortbrengen moest en die daardoor nooit voldoende vrije tijd heeft gehad om voor voortzetters of opvolgers te zorgen. Nooit hebben zijn groot succes en vele bestellingen hem meegesleept om, zooals vele andere drukbeklante schilders doen, atelier-werk in den handel te brengen. Hij heeft nooit medewerkers gehad. En we kennen geen andere leerlingen van hem dan de jonge vrouwen, die den door hem ingestelden damescursus volgden. Ik spreek hier natuurlijk niet van den onmiskenbaren invloed die door Stevens *indirect* op een groot aantal andere kunstenaars is uitgeoefend, maar van een bepaald professoraat, van onderwijs in techniek of schoonheidsleer.

Die leerlingen waren de dames Roqueplan, Louise Desbordes, Clémence Roth, Alice d'Anethan, Berthe Art, Georgette Meunier, Marie Schwob en nog vele andere, die echter minder geregeld den cursus volgden o. a. Sarah Bernhardt en nog enkele, die eigenlijk meer uit nieuwsgierigheid kwamen, wier werk hij leidde, wier aangeboren instinkt hij ontwikkelde — wier geestdrift hij ontvlammen deed.

Deze cursussen werden eerst op den Boulevard de Rochechouart en later op de Avenue Frochot gegeven. De leerlingen werkten vlak onder het atelier van den meester, en de vlugste, die 't vroegst waren opgestaan, konden hem 's morgens, soms nog vóor zeven uur, zijn ezel hooren verrollen om 't dagwerk te beginnen.

Den heelen dag kregen ze hem niet te zien. Ze teekenden of schilderden, waar ze lust in hadden, terwijl hij zelf, vóor zijn model gezeten, nauwlijks zijn penseel neerlei om de onafgebroken stroom van bezoekers, kunstbroeders, koopers, critici, dames van de wereld, actrices en schuldeischers soms ook, te woord te staan. Maar onder het oog zijner leerlingen schilderde Alfred Stevens nooit ! Nooit voerde hij hen binnen in het practisch geheim van zijn eigen persoonlijke werkwijze; soms echter, als hij een stukje afhad, dat hij zelf welgeslaagd achtte, riep hij ze boven — nog opgewonden door 't genot van zijn gelukkige virtuositeit om het te laten bewonderen. Maar dat gebeurde maar hoogst zelden en voldeed niet aan de nieuwsgierigheid van haar, die graag hadden willen weten hoe en waarmee het gedaan was !

Vier of vijfmaal in de week verscheen hij in het dames-atelier, altijd tegen het vallen van den avond. De bedeesden onder hen kregen hartkloppingen, als ze zijn stap hoorden aankomen op den trap....

Hij kwam binnen, galant, geestig, altijd keurig gekleed, altijd in de puntjes verzorgd, altijd nog een knappe man, hoewel hij al ouder begon te worden. Langzaam liep hij de ezels langs. Bij elke aandachtig luisterende leerlinge bleef hij stilstaan, deelde goeden raad, lof, maar vaker nog afkeuring uit, zonder éene hunner te ontzien of te sparen. Hij wees aan waar men naar te streven en wat men te vermijden had.

Altijd drukte hij op de noodzakelijkheid om in de allereerste plaats zijn ambacht wel te leeren : *Il faut avant tout être peintre. Pas d'artiste complet s'il n'est un parfait ouvrier.* Hij toonde belangstelling voor jonge, werkzame vrouwen, die inderdaad voelden voor de kunst, die hem de talrijke proeven van hun talent kwamen voorleggen :

« Cherchez d'abord la masse. Clignez des yeux en peignant. Jamais trop
» de finesse, jamais assez de richesse de couleur.... Votre pinceau doit être
» manié selon le caractère des choses que vous copiez. Travaillez aussi
» consciencieusement que possible.... Si vous n'êtes pas sûres de la façon



ALFRED STEVENS : HET LIEVE-VROUWENBEESTJE.
(Kon. Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst, Brussel).

» dont le modèle est fait, approchez-vous, regardez-le de près, touchez-le
» même pour vous rendre compte.... Dans un tableau ne mettez pas trop de
» choses qui attirent l'attention également. Quand tout le monde parle à la
» fois on n'entend plus personne ... N'oubliez pas qu'une pomme est lisse.
» Je voudrais vous voir modeler une bille de billard.... Habituez-vous à avoir
» l'œil juste....

» Recherchez l'élégance. Une belle chose est bien plus difficile à inter-
» préter qu'une chose ordinaire. Si vous peignez un femme du monde il faut
» que votre peinture sente bon. — Il ne s'agit pas de penser à tel ou tel
» peintre du Louvre ou d'ailleurs, il faut donner ce qu'on a en soi. Le tout
» est d'entrer dans leur famille....

» Ne négligez pas d'observer les reflets, tout se reflète dans la nature.
» Ingres n'a jamais vu les reflets.

» Quand votre main droite devient trop habile, plus habile que la pensée
» qui la guide, servez-vous de la main gauche. — Cherchez tout le temps à
» dessiner au moyen du pinceau. Un dessin trop exécuté tout d'abord nuit
» souvent à la fraîcheur du travail. Un dessin très cherché et très précis ne
» l'est plus parfois quand il est peint. »

Dan werd vaak het gesprek algemeener en dwaalde van het eigenlijke onderwerp af.

Maar telkens keerde Stevens weer tot zijn practische raadgevingen terug : « Peignez beaucoup de fleurs, mesdemoiselles. C'est un excellent enseigne-
» ment. Usez du couteau à palette pour glacer et unir la couleur, effacez au
» couteau la trace du pinceau.

» Quand on peint avec une brosse, les touches vues à la loupe sont rayées
» d'ombre et de lumière, à cause des poils du pinceau. Le passage du couteau
» à palette rend ces touches lisses comme le marbre, les ombres ont disparu.
» La matière unie rend le ton plus beau. Le marbre n'est jamais d'un vilain
» ton.

» On peut empâter mais pas partout. » En dan vergeleek Stevens Rembrant's opgehoogde lichten met de zachte, gladgelijke lichten van Memling, die als geëmailleerd zijn en van de uiterste teerheid van stof.

Door zijn aandringen op het bestudeeren van bloemen bleef Stevens overigens logisch en aan zichzelf gelijk. Waar kan men beter voorbeelden vinden van fijne, verscheiden en rijke tonen ; van onderscheiden en karakteristieke substanties !

Want men kan onmogelijk op één en dezelfde wijze schilderen het fluweel van gloxinias of van groote, zachtpaarsche rouwviolen, de lichte, teere zijde van een roos, het was van cameliablaren, het moesselien van windekelken, het gekreukelde krip van een iris, het koraal van een fuchsia, 't onyx van

een tijllooze, een tulp als wit porcelein, vergeet-mij-nietjes als kleine turkooisjes, kelken, steeltjes, blaren in nefriet, in malachiet, in smaragd, in émail.... Pulpen, stoffen, vleesch en edelsteenen...

Tegen dat de avond viel, werd de toon van het gesprek intiemer. Een van de jonge meisjes zou bijv. het oordeel van den meester vragen over een tentoonstelling of een schilderij, die tot de gebeurtenissen van den dag behoorden. Zoo onverwacht, als moment-opnamen opgevat, hadden die losweg gesproken woorden in telegram-stijl een heel eigenaardige bekoring.

Van die dagen dateert het begin van het impressionisme, waar toen een heele drukte over werd gemaakt ; Manet, Degas, Claude Monet waren een soort van nachtmerrie voor Alfred Stevens. Hij wou er niet voor uitkomen, maar hij dacht er onophoudelijk aan en voelde vaag de bedreiging van die *nieuwe kunst*, van visie en van formule, waaraan het succes zich vastklampen ging en die het werk zijner tijdgenooten en dat van hem-zelf in een hoek ging duwen. Stevens zelf was hartstochtelijk ingenomen met Corot, met Rousseau, met alle schilders, die met een onberispelijke techniek waren gewapend, wier magistraal geschilderde doeken de proef konden doorstaan dat men ze van zeer nabij bezag. Maar hij was te helderziend om de belangrijkheid der nieuw aangekomenen te miskennen. Hij was een der eersten geweest die bij zijn debuut de verdiensten van Manet had geraden. Hij was 't, die hem aan Durand Ruel, de kunstkooper met een nooit falend *flair* voorgesteld had en hun eerste onderhandelingen had bemiddeld. Hij was een der eersten die verstaan had de fijnheid en distinctie van een Berthe Morisot en den wensch te kennen had gegeven om enkele harer schilderijen te bezitten. Maar hij vreesde den totalen triomf van de groep, als groep, omdat hij hun streven onvolkomen achtte en het betreurde dat ze, naast ontwijfelbaar geniale ontdekkingen, enkele eigenschappen verwaarloosden of niet bezaten, die volgens hem onafscheidelijk waren van een meesterwerk.

Als hij in het damesatelier binnenkwam met een verstrooid gezicht, den hoed scheef achter op zijn hoofd, de handen op den rug en een achter hem aansleependen wandelstok, als hij op spottende wijze, door dicht opéen geklemde tanden sprak, konden zijn leerlingen al wel raden dat het succes van 't een of ander impressionistisch werk hem verontrustte en dat hij tot opluchting zou beginnen te foeteren. Mejuffrouw Schwob « coloriste et sympathique » trachtte gemeenlijk die discussies uit te lokken. Berthe Art schreef op een hoek van haar schetsboek in stenografische notas, de schilderachtige woorden van den meester op :

« La peinture », mompelde hij dan, « l'art terrible qui subit la mode. Aujour-» d'hui si on organisait une exposition de Rousseau ou de Courbet elle n'aurait » plus de succès. Courbet et Rousseau doivent maintenant prendre place au



ALFRED STEVENS: HET JAPANSCHE KLEED.

(Verz. Ad. Huybrechts, Antwerpen: — aangekocht voor het Museum te Luik).

» Louvre. Corot est une exception parce qu'il est le plus fort de tous. Corot qui » disait : Je travaille toujours avec le bon Dieu et quelquefois avec Claude » Lorrain. Corot qui ne voulait ni exposer ni vendre ses tableaux quand la » venue en avait été pénible « je ne veux pas montrer mes douleurs au public ».

» Oui, oui », voegde hij er dan bij, « placez Corot à côté d'un impres- » sionniste. Corot se tait. Mais est-ce une raison parce que dans un Salon un » Monsieur crie : « Sacré Nom de Dieu ! » pour qu'il soit le plus fort. Il est le » plus malhonnête et fait taire les autre. Voilà tout.

» Après tout », zei hij dan, langzamerhand kalmer wordend, « j'aime » encore mieux le « Sacré Nom de Dieu » de l'impressionniste que la confiture » de M. Bouguereau !

» Ces impressionnistes sont fous, » besloot hij dan, « je dis fous et non pas » sots. Ils sont les gamins qui jettent des cailloux dans les croisées — peut- » être pour permettre au Messie d'entrer !

» Mais s'ils sont les maîtres il faut chasser tous les maîtres du Louvre. » Qu'ils étudient les gothiques. Personne ne s'est jamais perdu en étudiant » les gothiques.

» Et quand on leur demande leur avis sur les maîtres, c'est Ingres qu'ils » placent au premier rang ! »

Dit scheen Stevens belachelijk toe. Hij ook zette Ingres op de eerste rij der schilders van figuur, omdat alleen hij de kunst verstond om een oog of een oor te teekenen. Ingres had eens tegen hem gezegd : « Op mijn vijftiende jaar, kende en begreep ik de klassieken. En tot aan 't eind van mijn loopbaan heb ik ze gevolgd zonder mij om iets anders te bekommeren. Andere gaan door 't leven heen terwijl ze voortdurend naar rechts en links loopen te kijken. Ze zullen nooit veel bizonders uitzetten. « Il ne faut pas toucher à tout, la vie est trop courte. »

En Stevens gevoelde dof en vaag dat die door de impressionisten open gegooide vensters weer gesloten moesten worden, want een man van den leeftijd, die hij toen had, evoluëert niet meer, en evenals Ingres, deed hij zijn best om trouw te blijven aan zijn jeugd-overtuiging, zonder rechts of links te zien.

***

De loopbaan van Stevens beschreef een harmonieuse lijn om eindelijk uit te loopen in het glanspunt van een stralende apotheose. Hij zelf heeft gezegd : « Il faut pleurer le peintre, qui par son art, vit trop âgé ». Maar thans, nu het lichaams- en zielelijden van den uitersten ouderdom, den meester eindelijk den levenslast hebben afgenomen, waartoe zou het nu nog dienen om te zeggen dat hij met bloedende voeten den berg weer afdaalde, dien hij zoo vol blijdschap bestegen had ? Laten we liever stilstaan bij dat

uur, een uur van triomf, zooals maar weinigen tijdens hun leven wordt beschoren, toen « heel Parijs » aan den Belgischen schilder, de plechtige hulde van zijn bewondering bracht. In de roemruchtige zalen van de *Ecole des Beaux-Arts*, waar nog onlangs Fantin-Latour, Whistler, Daumier, een late, maar welverdiende hulde ontvingen, hadden in 1900, de bewonderaars van Alfred Stevens een algemeene tentoonstelling van zijn heele *Werk* ingericht.

Een élite van geboorte, geest en verstand, had zich in liefde en bewondering vereenigd en verzekerde bij voorbaat haar succes. Een onweerstaanbare fee, de meest Parijsche van alle Parisiennes, hoewel ze een geboren Brusselsche is, de Gravin Greffulhe, had het beschermvrouwschap er van op zich genomen. En om haar heen hadden zich al de groote namen der kunst en al de groote namen eener hooge geboorte in éen enthousiasme vereenigd. En dat was inderdaad een schouwspel, dat ons heeft getroffen en goed gedaan. Al de Meesters van Frankrijk, zoowel die van het Instituut als de Independenten, hadden plaats genomen in het comité. De Koning der Belgen, verscheiden musea, talrijke verzamelaars, hadden hun schatten er voor afgestaan. De wanden glansden van louter meesterstukken en — als opperste victorie — al de groote dames van Frankrijk wedijverden om strijd met elkaar om den schilder — *hun* schilder te verheerlijken en als teeken van dankbaarheid hun klinkende namen te plaatsen op de eerste bladzijde van den catalogus van zijn werk.

O, die bladzijde, waarop zich, als in een fantastisch wapenboek, al de in 't oog vallende namen der tegenwoordige wereld, al is ze dan ook een weinig gemêleerd, vereenigden, met 't geklinkklank van namen, die voor ons opriepen een visioen van schoonheid, bevalligheid, hooge geboorte, met een achtergrond van weelde en historischen klank. En meer dan door eenig ander succes, moet Stevens getroffen zijn geweest door deze hulde ! Het publiek stroomde naar de tentoonstelling toe. De kritiek was eenparig en uitbundig in haren lof. Maar wat den ouden meester het meeste trof en aandeed, moet de geestdrift van de vrouwen zijn geweest.

En 't was of ze alle, die hij in hun verschillende houdingen, onder hun verschillende uitzichten geschilderd had, die hij in al hun verschillende levensfazen, met nooit vermoeide oogen geobserveerd, met zijn toovenaarshand had vastgehouden, uit hun lijsten waren gestapt, om zich om hem heen te scharen en hem de rozen toe te werpen van haar borst....

*
* *

Les histoires de la vie devraient pouvoir être arrêtées à volonté comme celles des livres. (P. Loti).

PAUL LAMBOTTE.



ALFRED STEVENS: VERSTOPPERTJE-SPELEN.

(Verz. van den Heer Lepère, Brussel)

DE MUURSCHILDERINGEN VAN R. N. ROLAND HOLST IN HET GEBOUW VAN DEN ALGEMEENEN NEDERLANDSCHEN DIAMANTBEWERKERSBOND TE AMSTERDAM

TOT dus ver, in onze Noord-Nederlandsche moderne Kunst, openbaarde zich het æsthetische leven in de getrouwe studie der natuur, meestal van het landschap, een enkel maal van het menschelijk figuur en bestendigde zich in het realistische kunstwerk.

De meest zuivere en krasse uiting dier moderne kunst vinden wij ongetwijfeld in Breitner's werken. Van de kleine idealistische neigingen van Israëls en de Marissen, Jacob en Willem, welke tot eigenlijk idealisme niet vermochten te komen en waardoor de kunst wederom in het moeras van het conventionalisme dreigde te verzakken, hield Breitner zich vrij; met hem blijft een kleine phalanx van landschap- en stillevenschilders doorwerken.

Als portretschilder, kiest ook een Jan Veth geen andere richting. Het portret moet realistisch zijn, wil het als zoodanig naam hebben, want alhoewel, uit den aard der zaak, van meerdere geestelijkheid getuigende, ligt het waarde-accent hier toch zoozeer op het uitwendige, dat de natuurlijkheid zich in de eerste plaats moet laten gelden.

Met hoeveel succes deze realisten geproduceerd hebben en nog produceeren, behoeft hier niet nog eens betoogd te worden. Velen hebben zich reeds buiten en boven de schommelingen der mode een plaats verzekerd en zullen met de 19e eeuwsche Engelschen en Franschen wel een klassieke groep gaan vormen.

Maar zal het daarbij blijven? Zal dat realisme zich niet tot idealisme verkeeren? — Een vraag die menig kunstminnaar zich gesteld zal hebben, om daarna in machtelooze verlegenheid de dorheid van zijn eigen gedachteleven te constateeren. De æsthetische idee procedeert ongescheiden van de levensidee, is de levensidee zelve, onder eene andere benaming. Is het geestesleven, het maatschappelijk leven mat, dan tiert ook het kunstleven niet

en de enkeling, in zijn aspiratie naar het hoogere, vermag daar geen keering in te brengen.

Wij hebben gezien hoe Toorops exotische, soms mooie phantasiën deden alsof zij boven het realisme van tijdgenooten uit wilden gaan. Wij hebben, op een veel breeder plan, met veel meer kunnen en overleg, Derkinderen aan het werk gezien. Een schilder en teekenaar en technicus zagen wij met de nationale tradities breken, door stijl en rythmische vormbeweging aandoen, meer door het technische dan door het picturale boeien. Intellectualist bij uitnemendheid, illustreerde hij de muren van bureaux en handelsvertrekken, het best begrepen door de vernuftigen, zooals de raadsels van Toorop alleen door de spitsvondigen werden genoten. Maar beide kunstenaars maakten hun kunst dienstbaar nu eens aan deze, dan weer aan gene gedachte, of wel noemden hun kunstenaars-phantasie gedachte, al naar men het nemen wil, beheerscht door een idee werden zij niet.

Het maatschappelijk leven ging zijn gang en het kunstleven bleef er buiten langsheen loopen, zonder er den harteslag van mêe te slaan. Niet te verwonderen. Voor welke idealen werd in de maatschappij gevochten, die de kunstenaar tot de zijne kon maken? Het liberale hervormde onderwijs, de anti-revolutionnaire school met den bijbel, zelfs de antithese lieten onze schilders koud. Noch het moderne schoollocaal, noch het afgescheiden kerkgebouw vroegen om gepaste wandversieringen. Alleen de gezeten man vroeg om schilderijen in zijn huiskamer.

En zoo bleef het, totdat een jonge evolutionnaire of revolutionnaire partij, zooals men die dan noemen wil, of, juister gezegd, een vakvereeniging, grootendeels door haar beginselen beheerscht, van een gemeenschapszin en van een gemeenschapskracht blijk gaf, zooals die slechts zelden in ons individualistisch volksbestaan vertoond wordt. Een organisatie werd in het leven geroepen die wonderen deed. Solidariteit bracht rijkdom en welvarendheid baarde kunst. Voor den socialist-kunstenaar, scheen de nieuwe maatschappelijke idee als hét schoone. Op éénmaal zien wij in de muurschilderingen door R. N. Roland Holst, uitgevoerd in de vergaderzaal van het gebouw van den algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond, te Amsterdam, een jonge idealistische kunst.

Want inderdaad, in deze muurschilderingen is niet slechts de aesthetische idee voor zich zelve verschenen, in het zuiver naar de natuur bestudeerde kunstwerk, maar de aesthetische idee is hier voor en op zich zelve, als zoodanig, als idee geopenbaard in een werk waar de liefde voor de natuurlijkheid verondersteld blijft, waarin die is opgeheven en te buiten gegaan om dienstbaar gemaakt te worden aan een idee en zoo als *ideaal* werkzaam te zijn.



(Met toestemming van de uitgevers W. L. & J. Brusse overgenomen uit de portefeuille met vijftien foto's naar de Wandschilderingen van R. N. Roland Holst).

R. N. ROLAND HOLST, WANDSCHILDERING, TE AMSTERDAM.

Roland Holst ziet niet meer dezen zwoegenden werkman, of dat tobbende vrouwtje aan, ter wille van dien werkman of dat vrouwtje, die hem belangwekkend lijken, maar omdat die figuren dragers zijn van de idee waarvoor hij schildert. Bij hem roept hun wezen de aesthetische idee op tot werkelijke idee, welke zich als ideaal in zijn kunst doet kennen. De maatschappelijke en de aesthetische idee zijn voor hem één. Zijn schilderingen zijn in hun streven idealistisch.

Laten wij nagaan wat hij in zijn streven bereikt heeft.

* * *

Uit het bovenstaande blijkt onmiddellijk, dat wij bij geen van de door Roland Holst afgebeelde figuren moeten herinnerd worden aan een model dat mogelijkerwijs voor hem poseerde. Het moet getuigd worden, dat slechts in een paar gevallen dezer verbeeldingen de alledaagsche figuur van de straat nog niet voldoende is weggewerkt en ik meen, dat deze onder de eerste behooren die werden uitgevoerd. Ik bedoel de allegorie van de « *Solidariteit, weerstaande de lokkende stem van het goud* » en die van « *Het dappere hart dat niet bewogen wordt door het spook der bleeke armoede.* » Precies te zeggen waaraan het hier hapert, is mij niet mogelijk. Vermoedelijk zit het in het realisme van de geschilderde personen die al te vaak zóó wel eens gezien kunnen worden, misschien is ook bijv. de stijger van het in aanbouw zijnde huis wat te gedetailleerd. Hoe het zij, naast de andere tafereelen halen deze twee ons te zeer in het gemeenzame leven terug en wij zijn geneigd te vermoeden, dat de kunstenaar toen nog niet ten volle in zijn ideaal was opgegaan.

Reeds in de twee, laat het in het voorbijgaan gezegd zijn, zoo sierlijk gecomposeerde vakjes op de zijwanden van de bestuursnis, gaat hij boven de natuurlijkheid uit. « *De nog jonge arbeider die in den avond de kennis in zich opneemt en voelt rijpen,* » heeft iets innigs en zacht verhevens en « *de volwassen arbeider die met een zwaai zijn jas aantrekt, toesnelt naar waar het roode vaandel wordt gedragen,* » is, in al zijn alledaagsheid en natuurlijkheid, opgeheven tot iets heroïsch. En het is als of hier ook het technisch kunnen van den schilder is verfijnd en verscherpt. Terwijl in de hoofdvakken van deze groep de kleuren soms wat brutaal zijn, de stofuitdrukking wat te reëel is, zooals in dien, overigens zoo mooi behandelden diep paarsen rok van de dappere, arme vrouw, is het koloriet van de zijvakjes luchtig en fijn van kleur.

Maar eerst geheel op dreef was de kunstenaar toen hij den langen wand, tegenover den ingang schilderde. Zonder voorbehoud noem ik prachtig het breede middenvak. In twee vleugelvormige bijornamenten, ter weerszijden van een medaillon, zijn met ingehouden zwier twee figuren gecomposeerd (ik citeer hier wederom de gedrukte opmerkingen aangeboden aan de bezoekers

bij de opening van de vergaderzaal), voorstellende twee der elementen waaruit het revolutionnair voelen zich ontwikkelt, rechts de levensonzekerheid, voorgesteld door een schamele vrouw met opgeheven arm en zoogend kind, tegen een donkeren achtergrond, waarop vallend voortgejaagd najaarsblad zich afteekent. Links de armoede, die moedeloos het rijke en kleurige ooft draagt en aan wier voeten de dorre takkenbos ligt. Onder dit middenvak staat geschreven : « *Uit ellende slaat op de vlam van verzet* » en « *de vlam van verzet zal ellende verslinden.* » De opgeheven éénheid van dit pogend verzet en de verslonden ellende is geallegoriseerd door twee kleine figuren in het medaillon tusschen de zijvleugels : eene vrouw die een op zijn houweel rustend werkman naar een gelukkig verschiet wijst, geëncadreerd door een dorren en een bloeienden struik.

Dit medaillon verving, toen alles reeds af was, een brandende rookende toorts. Het is dus het laatst vervaardigde schilderwerk. Het is ook het vlotst geschilderd niet alleen, het mooist uitgevoerd als muurschildering, maar het is ook het meest gedragen, het best beheerscht als voorstelling. De koppen staan hier buiten het verenkeld persoonlijke, zooals dat bij idealistische kunst past.

Gaan wij verder. Rechts van het zooeven beschreven middenvak vinden wij eene voorstelling onmiddellijk aan de christelijke iconographie ontleend. De heilige Christoforus werd hier : « *de jonge enthousiaste man die door de* » *aanrollende zee het kind, de groeiende toekomst, naar het dagend licht* » *draagt* ». Een oude voorstelling bij een nieuw denkbeeld te bezigen ? — Waarom niet, maar toch, in den ring der overigens zoo eenvoudig bedachte verbeeldingen doet deze gemoderniseerde Christoffel eenigszins als een anachronisme. Hij verbaast te meer, tegenovergesteld, gelijk wij hem vinden, aan « *de jonge zwangere arbeidersvrouw, de hoop in het hart dragende, voor* » *wie de donkere wereld licht wordt* », een aandoenlijke figuur, die men niet kan nalaten te bewonderen, maar voor wie wij toch weer uit de verhevene abstractie van zooeven naar omlaag worden gehaald.

Zoo gaat het meer voor deze muurschilderingen; wij ondervinden eene schommeling tusschen de oude, welbekende gevoelens voor de realistische kunst en aandoeningen van zuiverder geestelijk gehalte. Zoo krijgen de eerste weer de bovenhand wanneer wij voor de figuratieve versieringen boven de kleine deuren dezer zaal staan, de laatste ondervinden wij bij het bezien van het voortreffelijk vakje met de woorden : « *Zoet is de bittere dood die* » *aanschiet op de wieken van zege* », van de voorstelling van de filosofie der geschiedenis en ten slotte van het gracelijke half cirkelvormige vak boven den uitgang. Gemengdheid van aandoeningen, waarover wij ons bij dit beginwerk van een mogelijk nieuwe kunst echter niet hebben te verwonderen.



(*Met toestemming van de uitgevers W. L. & J. Brusse overgenomen uit de portefeuille met vijftien foto's naar de Wandschilderingen van R. N. Roland Holst*).

R. N. ROLAND HOLST : MUURSCHILDERING, TE AMSTERDAM.



(Met toestemming van de uitgevers W. L. & J. Brusse overgenomen uit de portefeuille met vijftien foto's naar de Wandschilderingen van R. N. Roland Holst).

R. N. ROLAND HOLST: MUURSCHILDERING, TE AMSTERDAM.

De schilder zal mij deze opmerkingen ten goede houden, zij komen uit zijn arbeid zelven voort. Het was geen wijzen op uitwendige tekortkomingen, welke, bij slot van rekening, elk kunstwerk min of meer aankleven, geen vitten van een buitenstander, maar immanente kritiek die, door het begrijpen van de mooiste stukken, onmiddellijk naar voren moest komen.

Wanneer ik de bezoekers uitnoodig zich op dit standpunt te plaatsen, dan meen ik den kunstenaar een dienst te bewijzen en hun zelven den weg te wijzen dit ongewone werk te genieten. Zij zullen dan voor zich, in een koel kritisch oogenblik, ook kunnen opmerken in hoe voornaam een kleurengamma het palet, langs de vier wanden gehouden is, zij zullen het ornamentale gedeelte ook kunnen mooi vinden, of anders wenschen, al naar gelang van hun smaak, maar dit alles is niet waarom het hier gaat. Wij hebben in dit werk iets nieuws zien gebeuren dat wij verstandig zullen doen zoo goed mogelijk te overwegen en te doorgronden, om er de wijdere beteekenis van te vatten. Zelfs de persoonlijke verdiensten van den schilder raken hierbij op den achtergrond. Door hem spreekt eene idee. Op de taal waarin die idee spreekt kan men aanmerkingen maken, of men kan haar bewonderen, deugdelijk was die taal in elk geval, anders hád de idée niet gesproken.

Zoo zouden wij nog verder kunnen gaan in ons scepticisme en ons de vraag voorhouden of het idealisme van Roland Holst's kunst, als doortrokken van het sociaal-democratisch ideaal, niet behebt is met het vitium der eenzijdigheid. Wij zouden ook kunnen onderzoeken, hoever bij Roland Holst de soliditeit gaat van het vroeger opgenomen, te buiten gegane, maar steeds verondersteld blijvende realisme, met andere woorden, in hoever de verhouding van subject tot objet, van ziener tot het geziene altijd zuiver bewaard bleef. Maar ook hierin heb ik mij voor het oogenblik niet willen verdiepen. Het zij alleen gezegd, dat, bij al het genot dat men bij het zien van die harmonieuse schilderingen en gelukkige composities kan hebben, er eene groote verblijding uitgaat van het feit, dat wederom eens een maatschappelijk ideaal van een schoonheidsideaal doordrongen werd.

A. Pit.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT ROTTERDAM □ □

KUNSTZAAL RECKERS ⁂ EXPOSITION DE PEINTURES, PASTELS, DESSINS ET LITHOGRAPHIES PAR ODILON REDON ⁂ MAAND MEI

Er is onder Redon's lithografieën een treffelijke, die dunkt me zijn streven eenigermate symboliseert : de centaur, die op zijn schenkels gehurkt met omhoog gespitsten pijl in god-verachtenden overmoed naar een verre ster schijnt te mikken, in zooverre als ook het doel van dezen artist is het onbereikbare. Doch hij oogt er niet naar als zijn paard-mensch met stekenden blik en scherp-gepunten pijl, maar eer als een dwalende blinde met vage oogen uit het een of ander Maeterlincksch spel, gaat hij tastend voort, door de gangen zijner droomen, zoekend of hij het ook grijpen mocht.

Alle dingen tot de simpelste en meest alledaagsche toe, hebben om het naïef uit te drukken, een dubbele bestaanswijze : het zijn in de eerste plaats stoffelijkheden, met een zekere logica van structuur en met bepaalde uitwendige eigenschappen toegerust en ten anderen zijn het symbolen, materialisaties van geestelijke dingen, van gedachten, gevoelens, aandoeningen, sensaties. Het spreekt vanzelf, dat ik hierbij niet aan conventioneele allegorieën of verstarde emblemen denk. Alle dingen hebben, het zij alweer naïef gezegd, een ziel, die naarmate het formeel-uitwendige minder overheerscht meer uitstraalt als een innerlijke gesmoorde gloed en mèt de zinsaandoeningen, die de verschijningen wekken, trillen zielsbewegingen geheimzinnig mee. Zulk een ziel nu glanst er uit Redon's bloemen.... uit de peinzende, even-weemoedige kleuren van zijn schoone *Coquelicot et Volubilis*, uit zijn *Géranium* en dgl , waar het potje maar primitief-weg zonder ruimte tegen het papier geplakt is.

Deze dingen, hoewel « seelisch » geschilderd, staan toch beslist aan den helderen kant van de werkelijkheid en worden door het licht van allen dag beschenen, doch nu – laat ons maar zeggen zijn fantasieën, om een gemakkelijk en pasklaar woord te gebruiken. Ik sprak zooeven van de ziel van de dingen ; dichter benader ik misschien mijn bedoeling, als ik spreek van hun alledaagschen en hun transcendentalen schijn ; de realiteit van het waken is een andere dan die van den droom. Er is ons door bewonderaars van den meester met betrekking tot deze tentoonstelling ernstiglijk voorgehouden, het œuvre van den droomer Redon als één geheel te beschouwen en in het algemeen is er tegen rubricatie-woede zeker heel wat in te brengen. Maar hier is het me toch, of ik van den dag in het duister treed, door het enge van doornen omrankte poortje, waardoor Redon zijn Smartenman laat treden (N° 25) en voor welks drempel de meester zelf zijn groote technische vaardigheid als een nutteloos pak heeft laten liggen. De man, die de *Coquelicots*, de *Vase vert* en de *Rue de Barbizon* schilderde, teekent een figuur als den apocalyptischen Christus met de zeven sterren in de rechterhand, uit wiens mond een tweesnijdend scherp zwaard gaat, — een figuur van Byzantijnsche houterigheid, maar waarlijk niet van

Byzantijnsche styliseering! Wèl zegt Jan Veth, dat Redon buiten alle gebruikelijke kunstformules om, gestaltenis wil geven aan de troebele voorstellingen, die opstijgen uit de diepste afgronden van den menschelijken geest. Het formale verwaarloost hij opzettelijk, zijn wezens ontneemt hij hun substantie, om slechts een hulsel over te houden, een ijle schim, die alleen door 's kunstenaars wil opgeblazen op de wankele beenen schijnt te blijven. Zie me die ingedrukte mankpooten van Poe's *Mask of the red Death,* die *Penseurs à la fenêtre* met hun van peinzen vervreten gezicht en hun potsierlijk-magere willooze vogelklauwtjes! Zwijgende spooksels met murmelende stemlooze monden en onhoorbare schuifelvoeten; sluipende cauchemars met kliemerige polypachtige handen; somnambule maagden met starre gezichtsmaskers en lichtlooze glazige oogen; menschachtige wezens van een verre sombere planeet, door een wonderlens waargenomen, terwijl hun geluiden in de oneindige ruimte verklinken, zooals Veth het treffend uitdrukt.

Dit alles moge zoo zijn en deze onmetelijke stilte moge voor velen suggestief zijn; — voor mij is ze dat niet. Ik kan Redon verstandelijk waardeeren, ik kan zijn bedoeling vatten, maar er blijft tusschen mijn fantasie en zijn droomenwereld een ondoordringbare wand. Ook ik kijk door de wonderlens en zie deze verre wereld en haar geluidloos bewegen, maar ze interesseert mij weinig en raakt me niet. Dit is niet verwonderlijk. Er is niets subjectievers, geïsoleerders dan droomen en visioenen, want ze hebben geen bepaalbaren inhoud. Ze hebben slechts iets positiefs voor den geest, die ze voortbrengt. Om een voorbeeld te noemen: wat in den catalogus als *Sommeil* betiteld stond, kon mij even goed *Achille* of *Dieu-lumière* heeten. En dit was mij ten minste nog iets en zeer veel, maar er was ook genoeg, dat me volmaakt onverschillig liet. Ongeveer de geheele serie van de Apocalyps o. a.

Dit is ongetwijfeld een weinig interessante mededeeling. Doch niet zonder belang wellicht is het, de reden hiervan na te gaan. Is dat niet in de eerste plaats juist zijn stilte, zijn geluidloosheid en, wat misschien hiermee samenhangt, zijn gebrek aan « lineaire echo », aan ruimte, aan verschiet? Ik denk weer aan een litho uit de Apocalyps: het nieuwe Jerusalem, nederdalend van God uit den hemel; hoe mist men daar de welving der oneindigheid! En in andere: de ster, gevallen uit den hemel op de aarde; de hemelsche Rechter op den troon met het boek met zeven zegelen, een substantieelen statenbijbel met koperen klampen!

Over fantasieën als van Redon is geen discussie mogelijk. In laatste instantie stuit men op een instinctieve voorkeur of tegenzin. Gelijk bij alle kunst, maar hier toch wel onmiddellijk, omdat men over het formale geen woord behoeft te verspillen.

Voor ik heenging keek ik nog eens de macabre processie uit « The Mask of the red Death » aan, dat geweldige poëem van den Koning uit het rijk der verschrikking, den onvergelijkelijken meester Allan Poe. « Il y avait des masques étranges, terribles comme la Folie », stond er op de lijst in Baudelaire's vertaling. Zeker, vergeten doet men deze zonderlinge slaapwandelaars niet, zooals ze daar langs de ebbenhouten klok trekken. Maar is dit Prins Prospero's fatale uurwerk en is dit eene van zijn suite van zeven renaissance-zalen? Is dit de verbeelding van Poe's benauwende, monumentale pracht? En dan zeg ik: neen!

ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN H. A. VAN DAALHOFF EN VAN P. CORNELIS DE MOOR — 9 MEI-9 JUNI — Tegelijkertijd met Redon exposeerden in den Kunstkring twee Hollandsche droomers en fantasten, de naïeve Van Daalhoff en de eclectische, pervers-willende De Moor. Met Redon zijn zij geen van beiden te vergelijken; naast hem zijn zij wankel en onzeker, minder in de uitvoering dan wel in het positieve van hun visie. Van beiden is De Moor ongetwijfeld de meest talent-rijke, het meest geboren schilder, in zijn oudere dingen ten minste beslist en kantig-scherp van lijn, keurlijk verzorgd van kleur, steeds er op gespitst om een stijlvol effect te bereiken... Zijn *Sabathana* (100), zijn *Paradijs* (97), zijn *Venetiaansch*

meisje (101). Dunne transparante lazuren op een fond als gepolijst oud ivoor, laagje op laagje over elkaar gelegd, een stylistisch decoratieve manier, die van kennis en smaak, maar alles behalve van innerlijken drang getuigt. Zooals zijn techniek retrospectief is, zoo is de geheele vormen-inventaris van zijn oudere werk reminiscens. Vlaamsche duivelskunstenaars als Hieronymus Bosch en de oudere Brueghel aan den eenen en Italiaansche primitieven aan den anderen kant hebben hem geïnspireerd. Hij fantaseert over wat hij gezien heeft en zonder na te bootsen, meenende origineel te zijn, doet hij ten slotte weinig anders dan reproduceeren, al worden de lijnen met een pervers deukje en knikje in het moderne getransponeerd. Zoo worden Botticelliachtige maagden niet ongelijk aan absinthdrinkende boulevardières. Niet onaangenaam dit alles; het moge soms wat te opzettelijk, te gewild zijn, — het is beslist beschaafd en gedistingueerd. Maar tevens over-decadent, vermoeid, uitgeleefd. Dit blijkt dunkt me maar al te sterk uit De Moor's laatste werk: zijn herinneringen aan Italiaansche fresco's als *Graflegging van Christus*, *In gedachten aan het strand*, *Moeder met kind* (Nos 94, 95, 92). Wat kille, vischachtige, smoezelige kleuren, wat slappe, willooze lijnen, wat treurig-misteekende lichaamsvormen! Komt daarvan, zoo is men geneigd te denken, nog wel iets terecht? Als het oudere werk een goede belofte was van een zeer talentvol, maar nog niet geheel zelfstandig man en als in het jongste de onzelfstandigheid gebleven en het talent zoek geraakt is, wat blijft er dan nog te hopen?

Van Daalhoff is ongetwijfeld oorspronkelijker, maar naarmate hij naïever is ook onbeholpener. De Moor zou de laatste telg van vele geslachten van schilders kunnen zijn, erfelijk belast met techniek en procédé, — Van Daalhoff een boerenzoon, die voor zijn liefhebberij in verloren oogenblikken aan het schilderen was geraakt. Hij is een gevoelvolle natuur met een populaire neiging tot het romantische en sentimenteele. Ook voor hem, en in dit opzicht gelijkt zijn fantasie die van Redon, meer dan die van De Moor die weelderig en exotisch tracht te wezen, ook voor hem hebben de dingen een alledaagsch en transcendentaal voorkomen. De nuchtere gewoonheid, de tot vervelens toe gekende omgeving wordt een droomerig sprookje; als het gulden avondlicht op de oude steenen, de verweerde ruitjes, de wrakke luiken van moeders huisje glanst, dan straalt dat als met stil-glimlachende oogen een eigen licht terug. Oude lang-bewoonde huizen krijgen een eigen fysionomie. Zij hebben uitdrukking en karakter. Zij leven mee in den dag en zetten een dof, een ernstig, een genoeglijk, een verveeld gezicht, naar gelang van omstandigheden. Zij hebben hun feestelijkheid en hun deftigheid als de bewoners; kortom zij zijn bezielde wezens. En Daalhoff is de portrettist hunner steenen gezichten.

Het is de schijn die bij hem alles vermooien moet en tot droomsprookjes doen worden. In zijn ouder werk houdt hij een glanzend rood vol, met hier en daar een enkele locaalkleur, in zijn later wordt het hoog-oranje of avondlijk-geel, dat over alles gegoten ligt en de kleuren daaronder vervreet of wijzigt. Soms beweegt zich daarin een volkje van kleine dreumessen met bonte rokjes, maar vaak zijn ook de oude huisjes, de bouwvallige muurtjes, de stille boomgaarden verlaten, levend en peinzend stillekens in den zaligen schijn. Maar geheel zuiver is het niet altijd: groote doeken worden soms fel, tegen het valsche aan, of suf en onklaar in de schaduwen. En veel verscheidenheid is er niet; Van Daalhoff beweegt zich in een heel klein kringetje van sujetten, en, wat erger is, in een niet veel ruimer kring van stemmingen... Als het nog maar altijd stemmingen waren, doch hij komt dikwijls niet over het effect heen. Zijn genre lijkt er een, waarin zijn talent zich wel eens spoedig kon doodwerken.

ROTTERDAMSCHE VEREENIGING "VOOR DE KUNST" — In de eerste helft der maand Juni exposeerde H. Heyenbroek een twintigtal pastels, sujetten, voor een Hollandsch schilder ten minste, buitengewoon genoeg. Het alles ontleend aan de moderne groot-industrie. De schilder bereist de groote

nijverheidscentra van Engeland en Wales, van België en Westfalen. Mijningangen en hoogovens, koperwerken en bessemeries, bazalt- en leemgroeven en aardewerkfabrieken. Het land van rook en smook, van laaiende helsche vlammen, van sintelhoopen en slakkenafval. Hij wil een beeld geven van den modernen arbeid, van den mensch als onderdeel van de machine, van het reuzige door het intellect geregelde industrieële mechaniek. Een levenstaak, maar Heyenbrock staat nog slechts aan het begin. Het werk is eerlijk, conscientieus, zonder rauwe, impotente gewildheden, — maar zwak. Zwak is de kleur, die wel harmonieus is, maar in het zoetelijke trekt, zwak vooral in de figuren, die hij in 't geheel nog niet beheerscht. Zij stáán niet op hun beenen, zij hebben geen lichamelijke logica en doen dikwijls maar alsòf. Hun moeheid wordt slapheid, hun mechanische beweging houterigheid Maar erkend moet worden, dat de taak van den schilder zwaar is en dat eerst jaren van studie hem in staat zullen stellen zijn onderwerp naar behooren te beheerschen. Of hem echter de krachten niet te kort zullen schieten? Het is een titanisch onderwerp, dat een titanische schildernatuur vergt. En het is de vraag, of Heyenbrock dat is. Een vraag, waarop deze tentoonstelling geen antwoord gaf.

KUNSTZAAL OLDENZEEL — Een kleine tentoonstelling van schilderwerk en teekeningen van Mevr. Aletta van Tholl-Ruysch, hoofdzakelijk bloemstillevens en binnenhuizen. In het laatste genre brengt zij niets nieuws, — haar bloemen daarentegen zijn technisch vaak voortreffelijk, gedistingeerd en levendig van kleur en krachtig van stofuitdrukking. Een vaas met groote witte leliën o. a., forsch en gaaf geschilderd, staat me nog voor als een levend ding, dat het tegen het minder-gelukkige fond en in het smakeloos-goedkoope spiegellijstje voortreffelijk uithield.

R. J.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

CAMILLE LEMONNIER — L'ÉCOLE BELGE DE PEINTURE — 1830-1905 — BRUXELLES, LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE G. VAN OEST & Cie, 1906 — Een deel kl.-4o, 240 blz. en 140 pl. buiten tekst — Prijs frs. 20.— Ingen.

WETENSCHAPPELIJKE » beoefenaars der kunstgeschiedenis zullen voor dit boek misschien de schouders ophalen. Zij, die het « vak » beschouwen als een opeenstapelen van namen en data, een navorschen en rangschikken van feiten; zij, die willen dat men bij de studie van kunst zijn « koelbloedigheid » bewaart, als bij de studie van een plant of van een stuk steen, — zullen hier zeker hun gading niet vinden. Want niets lijkt minder op een methodische, naar de eischen der wetenschap samengestelde verhandeling, dan dit boek van den schitterenden Fransch-Belgischen stylist.

Een kunsthistorische roman in drie deelen zal het misschien genoemd worden, en het heeft er inderdaad wel iets van. Niet als een historicus of als een filosoof staat Lemonnier tegenover de schilders en de schilderijen, die hij beschrijft, maar als een gevoelsmensch, als een kunstenaar die op zijn beurt in woordkunst het schoone vertolkt, dat andere kunstenaars in beeld brachten.

Heeft zijn wijze van opvatten niet evengoed recht van bestaan als ieder andere? Mag de literatuur haar onderwerpen niet zoeken bij de beeldende kunst, evengoed als ook het omgekeerde dagelijks gebeurt?

En is ten slotte de faculteit om kunst in haar innigste wezen te doorvoelen, niet een even onontbeerlijke vereischte, voor hen die kunstgeschiedenis willen beoefenen, als een stevig opgebouwde, behoorlijk gedisciplineerde en veelomvattende vakkennis?

Toch schijnen deze twee eigenschappen voor velen nog steeds niet in één persoon vereenigbaar. Aan de eene zijde staan de literair aangelegde critici, met hun arsenaal

van schetterende woorden en ronkende volzinnen ; — aan de andere zijde de « wetenschappelijk » geschoolden, zich verschansend achter een bolwerk van archieven en paperassen — en aan beide zijden is de wederkeerige verachting even groot.

En slechts weinigen beseffen, dat uit geen der beide partijen alléén ooit een waarlijk groot kunsthistoricus zal kunnen geboren worden, maar dat beide elementen daartoe moeten samengaan...

***

Camille Lemonnier staat wel degelijk aan de zijde der letterkundigen ; de wetenschappelijke grondslag van zijn werk is zwak, en het is er hem blijkbaar niet om te doen geweest, dien te versterken. Toch is zijn boek volstrekt niet over één kam te scheren met de tallooze schrifturen die dag-in, dag-uit door dichterlijke kunstdilettanten in de wereld gezonden worden... Lemonnier heeft een groot deel der Belgische kunstgeschiedenis der laatste vijf-en-zeventig jaren mee gemaakt. Hij is een ooggetuige van veel, dat zich in die spanne tijds heeft afgespeeld, terwijl hij de traditie van wat vóór hem, sedert 1831, gebeurd is, nog levendig heeft opgevangen. Hij is zelf als een brok van het kunstleven, dat zich in het zelfstandige België zoo rijk en verscheiden heeft ontwikkeld. Zijn tekst heeft dus in menig opzicht de beteekenis van een document, dat ook voor toekomstige geschiedschrijvers zijn volle waarde zal behouden.

En *hoe* weet hij zijn indrukken, zijn meeningen te zeggen ! hoe weet hij met een woord, met een pittige zinwending het eigenaardige van een kunstenaar of zijn werk te kenschetsen, er het mooie of leelijke van te doen uitschijnen. In schitterende synthesen weet hij een schildersfiguur voor ons te doen oprijzen, en die vizioenen vergeten wij niet meer, al is zijn critiek soms wat vluchtig, al blijft zij meestal erg subjectief, en al laat hij zich gaarne door de geestdrift van het oogenblik beheerschen. De taal is in zijn hand een machtig en kostbaar instrument. Als een soepel en vlijmend lemmet weet hij haar te hanteeren; hij verbluft ons met de vaardigheid van een schermmeester, die met lenig en vlug gebaar steeds zijn doel weet te treffen. Naast het glimmende staal van zijn woorden lijkt ons de stijl van zoo menig hooggeleerd criticus stomp en onhandig als een oud en roestig aardappelmes.

Zeker is het hier niet de plaats om uit te wijden over de zuiver literaire verdiensten van Lemonnier's boek. Maar het mag toch wel eens betoogd worden, dat mooiheid van vorm, zuiverheid van stijl ook aan een kunsthistorisch werk volstrekt niets bederven. Alleen was het onderwerp soms wat ondankbaar, en voelt men hier en daar dat de schrijver zich geweld heeft aangedaan, om ook in de saaiste paragrafen nog door woordenkeus en zinwending « interessant » te blijven. Dat was misschien niet heel juist gezien, en het ware wellicht beter geweest om de banale dingen, die in een boek als dit toch noodzakelijk moeten vermeld worden, ook maar heel eenvoudig te zeggen, zonder het literaire sausje dat er nu meestal wordt overheengegoten.

Niettemin blijft het werk in zijn geheel een uiterst boeiende lectuur. De schrijver volgt in de behandeling van zijn stof een algemeen chronologische orde. De Belgische kunst is zijn heldin, en hij vertelt ons hoe deze zich geleidelijk ontwikkelde, van den eenen meester tot den anderen overgaande, steeds vernieuwd, steeds herboren wordende in de opkomende geslachten. Gaarne gaat hij hierbij uit van de groote tentoonstellingen of « Salons », waar de jonge talenten zich openbaarden, of de gerijpte krachten hun groote zege behaalden. Levendig schetst hij wording en bloei der generaties die zich in die vijf-en-zeventig jaar hebben ontwikkeld ; wij nemen deel aan de homerische gevechten, die om hun principes en idealen gestreden werden, en waar wij nu ten slotte de vruchten van genieten.

Maar, zoo de hier gevolgde verhaaltrant er veel toe bijdraagt om het boek aantrekkelijk te maken, heeft die toch ook weer een groot gebrek. Eenzelfde meester wordt soms in verschillende hoofdstukken behandeld; voor iemand die goed vertrouwd is met de vermelde namen, is dit bezwaar nu niet zoo groot, omdat hij bij het hooren van een naam dadelijk de figuur van den genoemden meester vóór zich ziet ; maar de gewone

lezer kan onmogelijk onthouden wat nu ook de schilder weer was, waar twintig bladzijden vroeger reeds over gesproken werd, en waar nu weer wat nieuws over gezegd wordt. Menige karakteristiek, die anders hoogst belangwekkend had kunnen zijn, verliest hierdoor iets van haar kracht en eenheid.

Een roman, met een paar hoofdpersonen en een dozijn figuranten, kan men gerust op deze wijze ontspinnen en de ten tooneele gevoerde karakters allengs duidelijker doen spreken, Maar in een kunsthistorisch boek, waar honderden namen vermeld worden, raakt de lezer op die manier noodzakelijk de kluts kwijt.

En hier kunnen wij niet anders dan het gebrek aan methode bij de samenstelling van dit overigens zoo beteekenisvolle boek betreuren. Want ook aan de chronologische volgorde heeft de lezer geen houvast. Wel is de tekst in « boeken » en hoofdstukken verdeeld, maar nergens komt men te weten waarop die verdeeling eigenlijk berust, noch wat er in elk hoofdstuk behandeld wordt. Het boek heeft niet eens een inhoudstafel, en wie zijn toevlucht tot het naamregister neemt, moet soms tien, twaalf verschillende plaatsen opslaan, eer hij gevonden heeft wat hij zoekt. Het biografische gedeelte is totaal verwaarloosd, al zouden in een werk als dit enkele gegevens van dien aard, desnoods als nota bij den tekst gevoegd, toch onontbeerlijk moeten schijnen; bij geen enkel kunstwerk haast wordt vermeld, wáár het zich bevindt. De schrijver schijnt, in één woord, een grenzelooze verachting aan den dag gelegd te hebben, voor wat wetenschappelijke discipline heet....

Dit is zijn recht — en wij nemen zijn werk gaarne zooals het is. Het bracht ons menig oogenblik van intens en zuiver kunstgenot, zoowel om zijn meesterlijke taal, als om de breede opvattingen, de schitterende ideeën die er ons als heldere lichtstralen uit tegenschitteren. Het is en blijft een eigenaardig boek, met zijn eigenaardige gebreken en zeldzame kwaliteiten; en daarom waardeeren wij het, naast de goede kunsthistorische werken, die weer ànders zijn....

P. B. Jr.

MARIUS VACHON ✣ L'HOTEL DE VILLE DE PARIS ✣ 1535-1905 ✣ PARIS, PLON-NOURRIT & Cie, IMPRIMEURS-EDITEURS ✣ 8, rue Garancière, 1905 (un vol. in-4° de 225 pages, 123 planches hors texte et 102 dessins dans le texte. Prix : 60 francs)

Men kan het betreuren dat bouw-, beeldhouw- en schilderkunst in den loop der tijden meer en meer van elkaar vervreemd zijn, en ieder haar eigen weg is gegaan ; dat monumenten als de grieksche tempels of de middeleeuwsche kathedralen, waar ze zich zusterlijk de hand reikten, in onzen tijd hun weergâ niet meer vinden; men kan hoopvol uitzien, naar wat de nieuwe tijd zal brengen; maar hoe sceptisch men dan ook gestemd is tegenover de monumentale kunst der vorige eeuw, zal men toch moeten toegeven dat er enkele zeer ernstige, zeer prijzenswaardige pogingen werden gedaan om een toenadering tusschen de beeldende kunsten te bewerken en ik weet uit dien tijd te nauwernood één poging te noemen, die met beter gevolg ondernomen werd, dan het heropbouwen en versieren van het tijdens de Commune verwoeste Stadhuis van Parijs.

Niet dat er daar reeds kwestie geweest is, van een inniger samengaan der beeldende kunsten, van een zich aanpassen en zich voegen naar een gemeenschappelijk doel. Maar toch is het gebouw méér dan een toevallig samenraapsel van schilder en beeldhouwwerk ; er heerscht, zoo niet een beredeneerde, gewilde en streng volgehouden eenheid, dan toch een eenheid van geest, van sentiment; men voelt hier niet enkel het werk van alleenstaande individuën, maar het werk van een school, van een volk. Het Parijsche stadhuis is geworden wat de oprichters wenschten : een samenvatting, een document der Fransche kunst in 't laatste kwart der XIXe eeuw.

Dit grootsche werk, waar niemand die de moderne kunst wil kennen, voorbij kan, werd op schitterende wijze beschreven en afgebeeld in het boek, dat we hierboven vermeldden. Een eerste uitgave ervan verscheen in 1899, doch kwam niet in den

handel; in 1904 besloot de Gemeenteraad van Parijs om deze tweede op 700 ex. gedrukte editie voor het publiek beschikbaar te stellen. Het werk ligt thans vóór ons.

In een levendig geschreven tekst vertelt de bekende criticus Marius Vachon de geschiedenis van het gebouw, en geeft een uitvoerige beschrijving van het uit- en inwendige, van de tallooze kunstwerken die het bevat. Een schat van voortreffelijke reproducties verrijkt het keurig uitgevoerde boek, dat de uitgevers tot eer strekt, en een vreugde zal zijn voor iederen liefhebber van moderne Fransche kunst.

X.

LES GRANDS ARTISTES ✲ LEUR VIE, LEUR ŒUVRE ✲ PRAXITÈLE, PAR GEORGES PERROT ✲ LYSIPPE, PAR MAXIME COLLIGNON ✲ DOURIS ET LES PEINTRES DE VASES GRECS, PAR E. POTTIER ✲ PARIS, HENRI LAURENS, EDITEUR, 6 RUE DE TOURNON ✲ CHAQUE VOL. : 2 fr 50.

De stortvloed monografieën door ondernemende uitgevers in de wereld gezonden, wordt met den dag onrustbarender.... Gewoonlijk behooren de behandelde onderwerpen tot een beperkten kring kunstenaars, die volgens 't min of meer gemotiveerde oordeel van den uitgever als « verkoopbaar » gelden... Het zou wel interessant zijn eens op te tellen, hoeveel van die prutsboekjes er b. v. reeds over Rembrandt, van Dyck, Dürer, Michelangelo e. m. a. verschenen schenen zijn, en om na te gaan, wie die dingen blijft koopen....

Een gunstige uitzondering op dezen zeer algemeenen regel van banaliteit vormen de hierboven vermelde deeltjes. Praxiteles, Lysippos, Douris ! Er is reeds een niet alledaagsche voorbereiding noodig, om in deze drie namen iets méér te hooren dan een ijdelen klank, en alleen reeds « eenigszins gevorderde » kunst-dilettanten zullen er door aangetrokken worden.

Dit wil volstrekt niet zeggen, dat deze boekjes alleen voor vaklieden genietbaar zijn. Integendeel werd er juist naar gestreefd om, in den geest van deze reeks, den inhoud algemeen verstaanbaar te maken, en men kan het in geleerden van allereersten rang als Perrot, Collignon en Pottier niet genoeg waardeeren, dat zij bereid zijn gevonden om zélf iets van hunne uitgebreide kennis aan den weetgierigen lezer mede te deelen. Het is een voorbeeld dat navolging verdient. Al te vaak wordt het « vulgariseeren » van kunstgeschiedenis overgelaten aan scribenten van elf- en dertigsten rang, die zich bevoegd achten om een kunstenaar te behandelen, wanneer zij een paar kunstlexika hebben doorsnuffeld. Met de hier genoemde auteurs mag men gerust in zee gaan; een genotvolle en leerrijke reis op het gebied der grieksche kunstgeschiedenis mag men iederen lezer voorspellen.

B.



DE MAAND JANUARI.
Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*
(Musée Condé, Chantilly).

HET GETIJBOEK VAN DEN HERTOG VAN BERRY TE CHANTILLY

SEDERT de vernietiging van het beroemde Turijnsche Getijboek in den brand van de Bibliotheek dier stad, is het meest merkwaardige der nog overgebleven verluchte handschriften uit de eerste helft der xve eeuw, ongetwijfeld het Gebedenboek, dat bekend staat onder den naam van « Les très riches Heures du duc de Berry » en dat in het Museum Condé, te Chantilly, bewaard wordt. Gelukkig hoeven we niet te vreezen dat dit handschrift hetzelfde lot als het Turijnsche zal ondergaan, hetwelk we als volkomen vernietigd moeten beschouwen, aangezien de nog bestaande reproducties zoo onvoldoende zijn, dat ze er ons slechts bij benadering een denkbeeld van vermogen te geven. (1)

Het Getijboek te Chantilly daarentegen is ten eerste aan geen brandgevaar blootgesteld, ten tweede is het door fotografieën gereproduceerd en heeft de heer Paul Durrieu het een der meest volledige monografiën gewijd, vergezeld van prachtige platen in de afmetingen van het oorspronkelijke werk (2).

Het is mijn bedoeling niet om hier een uitvoerige ontleding van het handschrift te geven, noch om alle oorkonden, die op het werk zelf of op de makers er van betrekking hebben, tot in alle onderdeelen te onderzoeken. Deze arbeid is reeds zoo volledig mogelijk door den heer Durrieu verricht, die hiervoor bizondere voordeelen heeft getrokken uit de nasporingen van de heeren Delisle, (3) de Champeaux en Gauchery (4) en Guiffrey (5). Ik zal me tevreden stellen om een vluchtig overzicht der gegevens te verzamelen eer ik de kwestie nader, waarop ik vooral de aandacht wensch te vestigen : welke

(1) *Heures de Turin, 45 feuillets à peintures, provenant des très belles Heures de Jean de France, duc de Berry, d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre*, Paris 1902 Tevens vindt men enkele reproducties der meest belangrijke bladen in : P. Durrieu *Les Débuts des van Eyck*, in de *Gazette des Beaux-Arts*, Januari-Februari 1903, en in het artikel van A. Vermeylen verschenen in *Onze Kunst*, December 1904.

(2) *Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris 1904.

(3) *Les livres d'Heures du duc de Berry, Gazette des Beaux-Arts* 2e période, t. XXIX, bl. 97, 281, 391 (1884).

(4) *Les Travaux d'Art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris 1894.

(5) *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris 1894.

is de geschiedkundige waarde van het handschrift en wat openbaart het ons aangaande de richting die de kunststroomingen op het oogenblik van zijn ontstaan in Europa hadden genomen?

Het handschrift van Chantilly werd door Pol van Limburg en zijne broeders Jehannequin en Herman, verlucht voor Jean de France, Hertog van Berry. Bij den dood van dezen laatste, den 15 Juni 1416, was het werk echter nog niet gereed en werd eerst veel later, in 1485, voltooid, door Jean Colombe, voor rekening van den hertog van Savoye, Karel I. Van daar twee reeksen miniaturen, die totaal verschillend van karakter zijn en waarvan alleen de eerste groote kunstwaarde heeft. De datum van deze reeks kan met zekerheid worden bepaald, omdat er tusschen de miniaturen, waaruit ze is samengesteld, een volstrekte eenheid bestaat en we uit verschillende betrouwbare bescheiden weten, dat de gebroeders van Limburg van 1410 tot 1416, in dienst stonden van den hertog van Berry.

Wanneer we voor de eerste maal deze bewonderenswaardige reeks doorloopen, vermengt zich, met het esthetisch genot, een ander gevoel, dat wel geschikt is om den modernen geest, gewoon om alles te rangschikken, van de wijs te brengen : het is onmogelijk om dit werk op het eerste gezicht onder te brengen in de een of andere « school ». Hoewel het vele trekken vertoont, die men weervindt in de Vlaamsche schilderkunst, behoort het toch niet tot de eigenlijke Vlaamsche *School*, zooals ons die in de xv^e^ eeuw is verschenen, van af de van Eycken tot Geeraard David. Tevens vindt men er vele analogieën in met Italiaansche kunst, hoewel 't wel zeker is dat het werk niet Italiaansch is. Bij wijlen ontdekt men er ook enkele herinneringen aan de Gothieken in, al heeft het zich in zijn geheel, van de Gothieke traditie losgemaakt.

Het is echter met de Vlaamsche School dat we in de eerste plaats, geneigd zijn om het in verband te brengen, gewend als we zijn om groote juistheid bij het waarnemen van het gewone leven en tot in het uiterste verzorgde nauwkeurigheid in de weergave der détails, als zoovele hoedanigheden te beschouwen, die bij uitstek kenmerkend zijn voor deze school. Overigens bestaan er onmiddellijke betrekkingen tusschen dit werk en andere Vlaamsche werken uit een later tijkperk, zooals het Breviarium Grimani, waarvan de Kalender verscheiden motieven aan den Kalender van het handschrift te Chantilly heeft ontleend en zelfs letterlijk de hoofdgroep van de *Jacht op het Everzwijn* overneemt, dat als verluchting dient voor de Maand December [1]. Bij het beschouwen van het technisch gedeelte, houdt deze overeenkomst echter op: de stoffen vallen hier niet in talrijke en stijfgevouwen plooien neer, als in een

[1] Cf. P. Durrieu, *Les très riches Heures du duc de Berry, conservées à Chantilly au Musée Condé et le Bréviaire Grimani*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1903.



DE MAAND APRIL.

Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*

(Musée Condé, Chantilly).



DE MAAND MEI.

Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*

(Musée Condé, Chantilly).

stugge materie gehouwen, zooals men die opmerkt bij alle Vlaamsche schilders der xve eeuw; integendeel, zij vallen en plooien zich zacht, in breede golven uiteen. De typen zijn bovendien ook niet Vlaamsch; de buitengewoon zachte, kinderlijke gezichtjes der vrouwen, doen ons dan eens denken aan de Keulsche, dan eens aan de oude Sieneesche school. De heer Durrieu vestigt vooral de aandacht op enkele ontleeningen aan twee Calvarieën in het Keulsche Museum; de Eva in het Paradijs, die in haar geheele structuur, een weinig aan die der van Eycken herinnert, heeft ook in het gezicht iets Duitsch. Wat de Sieneesche invloed betreft, zullen we zien dat deze niet twijfelachtig zijn kan. Telkens wanneer het onderwerp het veroorloofde, heeft de kunstenaar Oostersche kleederdrachten en typen in zijn composities gebracht; eindelijk vindt men er koppen op, die klaarblijkelijk onmiddellijk naar het leven zijn genomen, zonder te spreken van het uitstekend gekarakteriseerde portret van den Hertog van Berry op het tooneel met het festijn, dat de maand Januari versiert.

Wanneer men het manuscript wat aandachtiger bekijkt en het vergelijkt met andere gelijktijdige of eenigszins vroegere, zal men er nog talrijke sporen in herkennen van een stijl, die in de tweede helft der xiv^{e} en het begin der xv^{e} eeuw, in de meest verschillende streken heeft geheerscht. Die stijl onderscheidt zich vooral door het heel eigenaardige karakter der spiraalvormig opgerolde, vloeiende draperieën, waarvan de diepe en gelijkmatige bochten, zooals men die in de werkelijkheid niet vindt, den indruk maken van caligrafische versieringen. De baarden en haren der verschillende personages, golven vaak op dezelfde rythmische wijze, de handen zijn zeer lang, de vingers loopen draadvormig spits toe, de gezichten zijn gewoonlijk klein, driehoekig met vernepen trekken; het landschap is conventioneel. Het is precies dezelfde stijl die men weervindt op vele andere handschriften welke toebehoord hebben aan den hertog Jan van Berry ([1]), zooals het kleine Getijboek in de Nationale Boekerij te Parijs (ms latin 18014), het Boek der Edele vrouwen van Boccacio en het Boek van de wonderen der Wereld in dezelfde bibliotheek, *De très belles Heures* verlucht door Jacquemart de Hesdin, in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel, en zelfs de *Heures de Turin*, voor zoover ze tot het tijdvak van den Hertog behooren. Deze zelfde stijl vinden we ook weer in de meeste handschriften, die vervaardigd zijn voor den Koning van Frankrijk Karel V ([2]) en in de Boheemsche manuscripten van hetzelfde tijdvak alsmede in enkele Fransche werken, als het *Parement de Narbonne* (Louvre),

([1]) Men vindt hiervan reproducties, vooral in het werk van Graaf de Bastard : *La librairie de Jean, duc de Berry* (1834) en in dat van Champeaux et Gauchery : *Les travaux d'art, exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris 1894.

([2]) Zie L. Delisle. *Facsimile de livres, copiés et enluminés pour le roi Charles V*, 1903.

in enkele Vlaamsche, zooals op de zijluiken van het altaarstuk te Dijon, geschilderd door Broederlam, tevens op enkele Engelsche handschriften [1] en op eenige stukken, die tot de Keulsche school behooren. Te Florence zelfs onderging Lorenzo Monaco, er den invloed van, die in het Noorden van Italië tot ver in de xv[e] eeuw voortduurt. Men mag dus wel beweren dat deze stijl Europeesch is. Men vindt zijn weerga in beeldhouwwerk [2] en snijkunst, vooral in gesneden ivoor, hoewel de draperieën daar niet zoo stelselmatig zijn opgerold, wat met het oog op de stugge stof gemakkelijk valt te verklaren.

De miniaturen te Chantilly behooren niet meer tot dezen stijl, maar ze zijn er toch klaarblijkelijk veel aan verschuldigd : dit blijkt duidelijk uit den bouw en de algemeene verhoudingen der figuren, ook wat betreft den vorm der handen en de beweging der draperieën, die alhoewel ze minder irreëel zijn, een neiging blijven vertoonen naar gerythmeerde golvingen. Wat het meest het traditioneele element bij de gebroeders van Limburg schijnt gewijzigd te hebben, is de studie naar de natuur. Op elke bladzijde vindt men sporen hiervan : verscheiden kasteelen van den Hertog, openbare gebouwen te Parijs, de Mont St. Michel, zijn zoo nauwkeurig weergegeven, als maar gedaan kon worden door artiesten die nog geen enkele bepaalde methode bezaten om de dingen vast in perspektief te brengen. Een menigte natuurlijke bijzonderheden, zijn vooral op den kalender naar het leven genomen : alle bezigheden op het veld zijn getrouwelijk weergegeven en de wilde-zwijnenjacht in het Bosch van Vincennes is bijv. een wondertje van observatie : de honden, die zich nijdig verdringend, neerwerpen op het beest, de doode takken op den grond in de open plek van het bosch, de gansche aanblik van het woud, met zijn groote, gelijk gegroeide stammen, de rosse tonen van de door den winter ontbladerde kruinen, boven welke de tinnen van het kasteel zich in het azuur verheffen, alles is even bewonderenswaardig en volmaakt opgesteld. De vervaardigers van het Breviarium Grimani, die dit motief bijna letterlijk hebben overgenomen, zijn, niettegenstaande een grootere mate van kennis, niet in staat geweest om een geheel te scheppen van zoo volkomen harmonie.

Deze oplettende waarneming der natuur wijzigt zelfs den aard der omlijstingen en der versierde hoofdletters, de onveranderlijk gelijke modellen, die men van het eene handschrift in het andere weervindt, worden vervangen door nieuwe motieven, waar de verbeelding van den kunstenaar dieren en bloemen dooreen geslingerd heeft.

[1] Vgl. een getijboek in de boekerij van Ashburnham, gereproduceerd in de uitgaven van de *Paleographical Society* II, 37.

[2] Men vindt hiervan een eigenaardig voorbeeld in de beelden, welke een der steunpilaren van den Noordertoren der cathedraal van Amiens versieren en die tusschen 1373 en 1375 zijn uitgevoerd.



DE MAAND DECEMBER.

Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*

(Musée Condé, Chantilly).



DE ONTMOETING DER KONINGEN.
Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*
(Musée Condé, Chantilly).



DE AANBIDDING DER KONINGEN.
Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*
(Musée Condé, Chantilly).

Zooals ik reeds opmerkte, vindt men de Oostersche typen en kleederdrachten heel talrijk weer op de tooneelen uit het leven van Jezus. Zijn ze naar de natuur bestudeerd of ontleend aan werken uit het Oosten? Hun aantal en hun verscheidenheid zouden veeleer ten gunste van die laatste stelling pleiten; verder herinneren zekere composities ons in hun algemeen uitzicht aan Indische of Perzische miniaturen, een overeenkomst die ook den heer Durrieu getroffen heeft, bij 't beschouwen der ontmoeting der Wijzen uit het Oosten (1). Maar om de kwestie op te lossen zou men ze moeten kunnen vergelijken met een groot aantal Oostersche handschriften, die voor 't minst tot dit tijdvak opklimmen.

Gemakkelijker is het om met juistheid te bepalen, in welke verhoudingen zich de Italiaansche invloed heeft doen gelden. Reeds lang heeft de overeenkomst tusschen de Reiniging der Maagd op het handschrift en het fresco van Taddeo Gaddi met een Voorstelling van de Maagd in den Tempel in de Baroncellikapel in de Santa Croce-kerk te Florence (2) alle beschouwers getroffen. In de hoofdlijnen is deze compositie in alle deelen gelijk, de verhoudingen tusschen de verschillende deelen vindt men in het manuscript eenigszins gewijzigd weer, ter oorzake van veranderingen, welke door den vorm van de beschikbare ruimte noodzakelijk werden gemaakt, hier meer hoog dan breed, terwijl op den muur de hoogte door de breedte wordt overtroffen. Behalve eenige onbelangrijke détails, zijn de bouworde van den tempel, de teekening van den trap (3), de schikking der figuren geheel dezelfde. De miniaturist heeft zijn voorbeeld zelfs slaafsch gevolgd, zonder op het behandelde onderwerp te letten. Op de Voorstelling concentreert zich de geheele aandacht op het Kind-Maagd, dat op de meest in 't oog vallende plek der schildering, midden op den grooten trap geplaatst is, een schikking die men tot aan Titiaan en Tintoretto, weervindt in alle Italiaansche Renaissance kunst; toegepast op de Reiniging heeft deze schikking echter niet langer eenigen zin, evenwel is ze ook voor het getijboek behouden, hier is echter de Jonkvrouw op den trap, door een jeugdige dienstmaagd vervangen, die de kaars en de druiven draagt, een allerongelukkigste subsitutie, die de meest in 't oog vallende plaats gunt aan een ondergeschikte figuur (4). De drie jongens, welke men op het fresco

(1) De ruiterfiguur van een der Wijzen, links van de compositie, is onmiddellijk ontleend aan een medaillon, uit het eind der XIVe eeuw, dat keizer Constantijn moet voorstellen en waarvan de hertog van Berry een exemplaar bezat. — Op de *Aanbidding der Wijzen*, welke op het handschrift tegenover deze miniatuur geplaatst zijn, zal men opmerken dat een dezer koningen zich neer heeft geworpen om op Oostersche wijze ten teeken van vereering den grond te kussen.

(2) De figuren in de Baroncelli-kapel zijn uitgevoerd tusschen 1332 en 1338.

(3) Een domme-hersteller heeft op de fresco de richting van enkele treden gewijzigd, maar de overschildering is zoo grof dat ze dadelijk in 't oog springt.

(4) Het is ongelooflijk dat de Heer Durrieu hierin aanleiding vindt om te twijfelen of

aan den voet van den trap ziet, vindt men ook weer op de miniatuur; het gebaar en de houding van den een, die zijn voet op de eerste trede zet, zijn zelfs letterlijk gecopieerd.

Dit is de meest rechtstreeksche ontleening aan de Italiaansche kunst, maar haar invloed is op andere plaatsen niet minder zichtbaar. Verschillende tooneelen van de Passie herinneren aan de stukken met hetzelfde onderwerp van het kleine draagbare altaar, geschilderd door Simone Martini, waarvan de onderdeelen zich in de Musea van Antwerpen, Parijs en Berlijn [1] bevinden. En over 't algemeen heeft het koloriet der miniaturen iets van de heldere, levendige naasteen gestelde tonen, zooals de steentjes in een mozaïek, die een kenmerkende eigenaardigheid zijn der Sieneesche School. Wat betreft de architectuur, waar deze niet weergeeft 't een of ander Fransch gebouw of dat ze niet tot de fantastieke Gothiek behoort, Gothiek die niet tot de een of andere bepaalde landstreek gerekend kan worden, vertoont ze een mengsel van verschillende elementen, die aan 't Zuiden en aan 't Noorden zijn ontleend en tusschen de huizen met trapjesgevels, ziet men de fijne campanilen, met dubbele vensters en de hooge vierkante torens der Italiaansche steden.

De kritiek heeft eveneens in het handschrift eenige overeenkomst ontdekt met sommige antieke werken. Daardoor schijnen enkele naaktfiguren, als Adam in het Paradijs, Lazarus, opgewekt door Christus, geïnspireerd te zijn op Grieksche en Romeinsche beelden, hoewel deze, overigens zeer zeldzame analogieën, toch nog aan eenigen twijfel onderhevig zijn.

Ten slotte kunnen de artistieke elementen, waaruit het werk van Pol van Limburg en zijn broeder is opgebouwd, op de volgende wijze worden omschreven : een traditioneele grondslag, grondig gewijzigd door studie naar de natuur en aangevuld door Oostersche en Italiaansche invloeden.

*
* *

Het einde der XIVe en het begin der XVe eeuw, zijn voor geheel Europa, een tijdvak van gisting op kunstgebied geweest. Geen groote stroomingen, die alle pogingen in hunne richting meesleepten, maar een aanhoudende verschuiving van elementen van verschillenden aard, die elkaar doordringen en zich onderling vermengen. Grenzen bestaan er niet meer. Kunstenaars uit het Noorden gaan in 't Zuiden wonen, de gothische stijl overheerscht in Italië,

het fresco van Gaddi den miniaturist wel tot voorbeeld gediend heeft, terwijl dit er integendeel een overtuigend bewijs voor is. De nabootsing kan trouwens moeilijk duidelijker in 't oog vallend zijn.

(1) Dit altaartje is waarschijnlijk geschilderd te Avignon, gedurende het langdurig verblijf van den kunstenaar in die stad. Vgl. F. Schubring, *Ein Passion-Altärchen des Simone Martini aus Avignon. Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, XXIII, 141. De schrijver meent dat het gelijktijdig ontstaan is met het kleine geteekende en gedateerde stukje van 1342, dat zich te Liverpool bevindt.



TADDEO GADDI
DE OPDRACHT IN DEN TEMPEL.
(Sta. Croce, Florence).



TEMPELGANG DER H. MAAGD,
Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*
(Musée Condé, Chantilly).



DE HEL,

Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*

(Musée Condé, Chantilly).

in de beeldhouw- en in de bouwkunst. Italiaansche schilders vestigen zich te Avignon en in het Zuiden van Frankrijk. Het is dikwijls moeielijk om uit de beschouwing van een werk de plaats zijner herkomst af te leiden ; de verkeerswegen tusschen de verschillende landen waren destijds veel talrijker dan wij ons tegenwoordig voorstellen en Parijs was het brandpunt van de meest verschillende invloeden.

Het Ile de France had sedert lang opgehouden om het middenpunt te zijn van een inderdaad oorspronkelijke en werkzame productie. In Italië, na Giotto's dood, volgt er een lang tijdperk van stilstand, gedurende 't welk geen enkele nieuwe origineele richting zich deed gelden. Elders wordt er evenmin iets in 't oog vallends verricht. De herleving doet zich bijna tegelijkertijd ten Zuiden en ten Noorden der Alpen gevoelen en in beide streken zijn 't de beeldhouwers, die er de baanbrekers van zijn : in de laatste jaren der XIVe eeuw de Hollander Claes Sluter in Bourgondië, Ghiberti en Brunelleschi en een weinig later Donatello te Florence, in 't begin der XVe eeuw.

De beeldhouwkunst zou nog maar enkel in het laatstgenoemde land belangrijke werken voortbrengen. Twee schilderscholen daarentegen, beide krachtig en oorspronkelijk, zouden zich ontwikkelen en gedurende de XVe eeuw elkaar den voorrang in de kunst van Europa betwisten. Ook hier is er overeenkomst tusschen beider, bijna gelijktijdige verschijning. Huibrecht van Eyck stierf in 1426, zonder zijn altaarstuk te Gent afgemaakt te hebben, Masaccio overleed in 1428 en liet de versiering der Brancacci-kapel onvoltooid.

Het handschrift van Chantilly werd uitgevoerd aan den vooravond van dezen opbloei van kunst; zonder twijfel is het zelfs gelijktijdig met de eerste werken der van Eycken ontstaan, zooals blijkt uit het feit dat de miniaturen der « Heures de Turin », die in zulk een onmiddellijke betrekking tot hun werken staan, nauwlijks van later datum zijn. Inderdaad heeft de heer Durrieu vastgesteld, dat ze waarschijnlijk uit de jaren 1416-1417 stammen en dat ze in geen geval nà 1425 kunnen zijn ontstaan (1).

De miniaturen der gebroeders van Limburg zijn de voorboden van een aanstaande vernieuwing der schilderkunst. Ze leggen zelfs reeds in zekere mate getuigenis voor deze hernieuwing af. Zij geven er den algemeenen zin van aan, die geen andere is dan de neiging tot het bestudeeren van natuurlijke vormen, tot het realisme. Maar ze zijn nog geenszins de openbaring van wat het eigenaardig karakter van de kunst der van Eycken zal zijn ; technisch beschouwd, vertoonen zij er geen gelijkenis mee, evenmin bezitten zij er den ernst van en vertoonen daarentegen een sterk bijsmaakje van Orientalisme en Italianisme, dat aan de laatste ontbreekt. Ten slotte is het werk der

(1) P. Durrieu. *Les Débuts des van Eyck. Gazette des Beaux-Arts.* Januari-Februari 1903.

gebroeders van Limburg het meest synthetische product van de machtige gisting, die zich tegen het begin der xv[e] eeuw gevoelen deed : men kan het niet bepaald in verband brengen met de een of andere school, het behoort tot de kunst van Europa.

* * *

Het is zonderling dat de heer Durrieu, nadat hij in zijn verhandeling het internationaal karakter van het handschrift heeft erkend, als 't ware op zijn schreden terugkeert en het toch een eigen vaderland wil geven. En dat vaderland, we hadden dit wel allerminst verwacht, moet Frankrijk zijn ! In den loop zijner ontleding somt hij, met angstvallige zorg, de minste eigenaardigheden op, waarvan men het tegenwicht in de standaardwerken van Fransche kunst weervindt, terwijl hij aanhoudend zijn best doet om de beteekenis der overeenkomsten, zelfs de meest in 't oog vallende, met Italiaansche kunst te verzwakken (¹). Maar omdat deze eigenaardigheden niet voldoende zijn om het bewijs voor zijn bewering te leveren, aangezien ze opgewogen worden door een menigte andere, die in hoegenaamd geen betrekking tot Frankrijk staan, zoekt de heer Durrieu, in de algemeene aard van het werk een afdoend bewijs ten gunste zijner stelling. Hij vindt dat in de miniaturen van Chantilly « le naturalisme est toujours tempéré par les qualités de distinction et de goût exquis qui étaient depuis St. Louis au moins, l'apanage de l'art français. » En verder : « dans le fond c'est toujours le sentiment français, les souvenirs de la douce France qui prédominent; l'œuvre dans son ensemble est un monument de l'art français, essentiellement français, entendez de cette France de Charles VI, où le comté de Flandre relevait de la couronne aux fleurs de lis... où Paris enfin était pour les artistes du Nord la véritable métropole qui consacrait définitivement leur talent. » Die doodeenvoudige inlijving van Vlaanderen bij Frankrijk, wordt zoo maar verkondigd *pour les besoins de la cause*, want ze stemt geenszins met de feiten overeen. Door zoo te redeneeren zou men met evenveel recht de van Eycken met de Fransche kunst in verband kunnen brengen, want zelfs uit een staatkundig oogpunt, behoorde Vlaanderen noch meer noch minder bij Frankrijk gedurende 't begin der regeering van Karel VII, dan tegen 't eind van die van Karel VI. In de werkelijkheid bestond er reeds sedert lang een uitgesproken verschil tusschen Vlaanderen en Frankrijk, zoowel door de taal van zijn bevolking, als door het karakter

(¹) Zoo vindt hij op een voorstelling van de Hel, in het gebaar van een der duivelen, overigens een zeer banaal gebaar, eenige overeenkomst met een beeldhouwwerk van de cathedraal te Bourges, die noch van nabij, noch van verre eenige gelijkenis met de miniatuur vertoont, terwijl hij, zooals we hierboven hebben gezien, twijfel opwerpt aangaande de duidelijk in 't oog springende overeenkomst tusschen de Reiniging der Maagd van het handschrift en het fresco van Taddeo Gaddi.



DE VERMENIGVULDIGING DER BROODEN.
Miniatuur der *Très riches Heures du Duc de Berry.*
(Musée Condé, Chantilly).

zijner nijverheid en handel en de machtige ontwikkeling zijner gemeenten. In welk gezichtspunt men het ook plaatst, is het onmogelijk om beide landen aan elkaar gelijk te maken en indien al, gedurende de bloeiperiode der Gothiesche kunst, Vlaanderen beslist den invloed van Frankrijk ondergaan heeft, deelt het dit lot met het meerendeel der overige landen van Europa. En in het tijdvak, waarmee we ons thans bezighouden, bezat geen dezer landen uit een oogpunt van kunst zulk een duidelijk sprekend overwicht om anderen in zijn kring mee te sleepen.

De heer Durrieu schijnt te spreken over Fransche kunst, als over eene die eigenaardige karaktertrekken vertoonde, welke zich door de eeuwen heen gehandhaafd hebben, en die zich vooral ten zeerste onderscheidt door hooge eigenschappen van distinctie en smaak. Ik beken dat het mij onmogelijk is, om de innige banden te erkennen, welke, door de eeuwen heen, de verschillende voortbrengselen van Fransche kunst, onderling zouden hebben saamverbonden, om een eenig substratum te ontdekken, dat het Fransche kunstgenie uitmaken moet. Ik zie niet in welk verband er b. v. bestaat tusschen beeldhouwers der Notre-Dame te Parijs, Jean Goujon en Rodin — of tusschen Nicolas Froment, Watteau en Courbet. Van de nationaliteit uitgaan om geschiedkundige feiten te verklaren, is een opvatting die haar tijd heeft gehad; bij nadere beschouwing komt ze ons hoogst kunstmatig voor. Het is onmogelijk om zich het vage dezer pogingen tot nationalisme te verhelen, van welken aard en soort ze ook zijn, en de tentoonstelling van Fransche primitieven heeft, niettegenstaande de luid uitgesproken bedoelingen van enkele der inrichters, duidelijk aangetoond dat er van het eind der XIVe, tot het begin der XVIe eeuw, nooit een zelfstandige Fransche schilderkunst bestaan heeft, die, onafhankelijk van de kunstbewegingen in de Nederlanden en in Italië, een eigen fysionomie vertoont, — doch alleen enkele, hier en daar verspreide personaliteiten, waaronder slechts één enkele uitgeblonken heeft : Jean Fouquet. Er bestaat niet meer *een* Fransche kunst, dan er ooit bestaan heeft *een* Vlaamsche kunst of *een* Italiaansche kunst. In zekere landstreken, gedurende een zeker tijdvak, heeft er een machtige kunstproductie plaats, die haar invloed uitoefent op de naburige landen; het land, dat er het uitgangspunt van vormt, schenkt aan de beweging zijn naam. Deze beweging kan groote overeenkomsten vertoonen met een andere, die in hetzelfde land, gedurende een ander tijdvak ontstaan is, maar kan er evengoed geene bezitten. De uitdrukkingen Fransche, Vlaamsche, Duitsche scholen, zooals wij gewoon zijn die te gebruiken, zijn vooral ontstaan voor het gemak van onze classificaties en men moet niet vergeten dat hun waarde alleen betrekkelijk is.

En om op de kwestie, die ons vooral bezighoudt, terug te komen : de stijl van het handschrift te Chantilly is niet meer Fransch dan hij Vlaamsch

is of Italiaansch. Wat de vervaardigers er van betreft deze moeten afkomstig zijn uit een plaats die destijds Lymborch genoemd werd, dicht bij Maaseik gelegen en die tot Gelderland behoorde. Naar alle waarschijnlijkheid bestaat er identiteit tusschen Pol van Limburg en zijn broeders Jehannequin en Herman, en Polequin en Jehannequin en Herman Maluel, Malwel of Meleuel, die inderdaad uit Gelderland gekomen waren, en waarvan de beide eersten, van 1402 tot 1404, in dienst stonden van Filips den Stouten, hertog van Bourgondië en Graaf van Vlaanderen (1). Een ander document, van 1434, na den dood van Pol van Limburg gedateerd, verklaart hem geboortig te zijn uit het land van Duitschland, hetgeen echter niet in tegenspraak is met de voorgaande gegevens, gezien het tamelijk vage begrip dat men destijds van den naam Duitschland had. De eerste werken der gebroeders van Limburg, zijn ons niet bekend : de bijbel, die voor Filips den Stoute werd ondernomen, is nooit geïdentifieerd. P. Durrieu zou hun een zeker aantal miniaturen willen toeschrijven, welke opklimmen tot de eerste jaren der xv^e^ eeuw en die een bijbel in de Rijksbibliotheek te Parijs verluchten (ms. français, 166) (2). Deze miniaturen behooren nog geheel tot den stijl met de stijf opgerolde draperieën, die ik hierboven besproken heb en ze vertoonen geen duidelijke overeenkomst met die in het getijboek te Chantilly. Van af 1404, de datum van den dood van Filips den Stoute, zijn wij aangaande de drie gebroeders zonder tijding, in 1410 vinden we hen in dienst van den Hertog van Berry. Pol staat dan aan het hoofd van de werkplaats. Was een hunner in dien tusschentijd in Italië geweest? In dit feit zou niets verbazends liggen; we bezitten hiervan wel andere voorbeelden, zooals dat van den Brugschen miniaturist Jacob Coene, die in 1399 naar Milaan ging en deel nam aan de werken der Cathedraal. Maar deze veronderstelling is niet noodzakelijk : hij zou ook nog op indirecte wijze kennis hebben kunnen nemen van Italiaansch werk. Zoo bestaat er in den Louvre zelf een teekening, die tot aan de xive eeuw opklimt en die precies de muurschildering van Taddeo Gaddi weergeeft, waarvan het motief door de Gebroeders van Limburg overgenomen werd.

JACQUES MESNIL.

(1) Deze hypothèse is door de Champeaux en Gauchery in het bovenaangehaalde werk uitgesproken.

(2) P. Durrieu. *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français. Le Manuscrit.* Deel II, 1895.

VOORMALIGE NASSAUSCHE PALEIZEN IN BELGIË

Talrijke Belgische steden bewaren nog herinneringen aan de vorsten uit het Nederlandsch-Nassausche stamhuis, vooral aan de ouderen onder hen. Te verwonderen is dit niet als men nagaat dat die vorsten oorspronkelijk leenmannen waren van de Brabantsche hertogen en het terrein van hun werkzaamheid dus allereerst in de Zuidelijke Nederlanden lag toen zij, met het toenemen van hun macht en aanzien, allengs geroepen werden om als invloedrijke raadslieden op te treden, eerst van de Brabantsche, later van de Bourgondische en de Oostenrijksche kroon.

Zelfs bevatten verschillende plaatsen in België nog overblijfselen van vroegere woningen of *hôtels* dier Nassausche vorsten. Al doet hetgeen daarvan over is dit niet altijd vermoeden, zoo moeten enkele dier oude Nassausche hôtels in pracht en in omvang gewedijverd hebben met de paleizen der landsvorsten.

Een onderzoek, niet lang geleden in enkele steden in België ingesteld, deed mij zien dat er in de stadsbibliotheken en archieven nog genoeg materiaal voorhanden is om een vrij juist denkbeeld te krijgen van het uiterlijk en de inwendige inrichting van sommige dier voormalige Nassausche paleizen. In het hieronder volgende opstel zal, als resultaat van dat onderzoek, het een en ander worden medegedeeld over de vroegere Nassausche hôtels te *Brussel*, *Mechelen* en *Diest*. Zij werden alle gesticht of althans belangrijk uitgebreid in den tijd van de graven Engelbert II (1451-1504) en Hendrik III (1483-1538), zoodat de hier gegeven aanteekeningen, oorspronkelijk met een zuiver historisch doel bijeengebracht, tot zekere hoogte ook als bijdrage kunnen dienen tot de geschiedenis der architectuur in de laatste helft der XV^{de} en het begin der XVI^{de} eeuw.

I. HET "HOTEL DE NASSAU" TE BRUSSEL

De bezoeker van Brussel, die — niet zonder een lichte versnelling van den hartslag als hij uit het vlakke land komt — den *Berg van 't Hof* is

opgeklauterd, ontwaart aan zijn rechterhand, even voorbij de Keizerstraat, een oud gebouw, dat gedeeltelijk in Gothischen stijl is opgetrokken. Tot vóór korten tijd diende het tot bergplaats van allerlei materiaal, afkomstig van den dienst der stedelijke publieke werken, thans is het inwendig opgeknapt en bestemd tot werkzaal van de aangrenzende Koninklijke Bibliotheek.

In het begin der vorige eeuw heeft men dit gebouw met een verdieping verhoogd om daarin eene medische school te kunnen vestigen. In zijn tegenwoordigen vorm verraadt het dan ook uitwendig nauwelijks meer zijn oorspronkelijke bestemming; het inwendige doet echter aanstonds zien dat men met een vroegere kapel te doen heeft.

Het welfsel van het oorspronkelijke gebouw bestaat uit een aaneenschakeling van stergewelven, die gedragen worden door ronde, slanke kolommen zonder kapiteelen. Het gebouw ontvangt zijn licht door vier spitsboogvensters, die van traceeringen zijn voorzien. Tegenover de plaats waar vroeger het altaar stond — dat vermoedelijk in den tijd der Fransche overheersching werd weggenomen — is een galerij aangebracht; daar woonden de vorstelijke kerkgangers de godsdienstoefening bij. Die galerij — een mooi specimen van late Gothiek — is thans nog ongerept aanwezig. Vroeger moet de kapel versierd zijn geweest met muurschilderingen waarvan in het midden der vorige eeuw nog overblijfselen te zien waren achter het voormalige altaar. Ook waren vroeger talrijke grafsteenen in de kapel aanwezig, die echter naar elders zijn overgebracht (1).

De toegang tot de kapel van de zijde van den Berg van 't Hof wordt gevormd door eene lage deuropening, die met gedrukte spitsbogen — zoogenaamde tudorbogen — is afgedekt; het geheel krijgt een rechthoekig aanzien doordien zoogenaamde hoekzwikken, met ornamenten versierd, als vulling boven de bogen zijn aangebracht. Onder de raamdorpels loopt een waterlijst, die ter wille van de deuropening verschillende versnijdingen heeft.

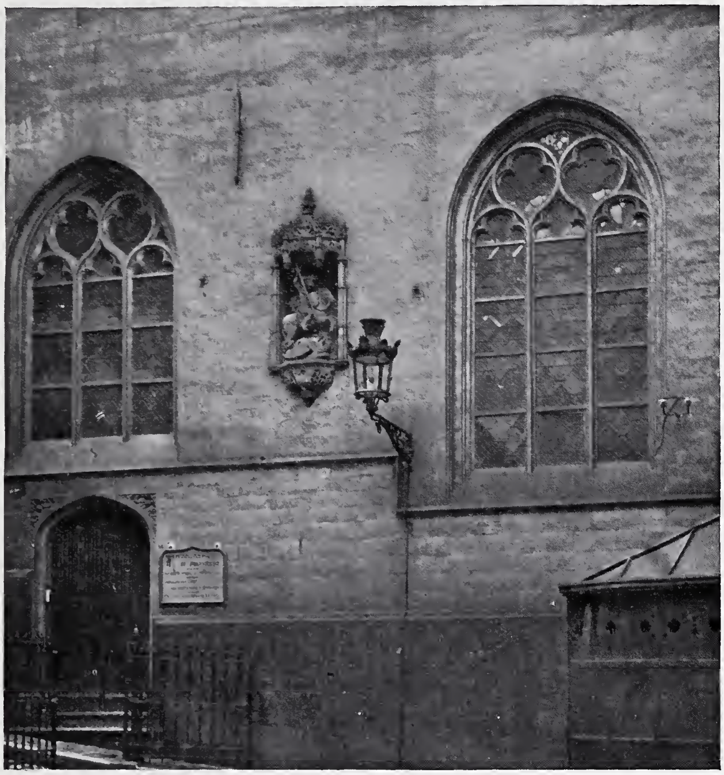
Het hier in het kort beschreven gebouw — de zoogenaamde *St. Joris-kapel* of *Kapel van Nassau* — is het eenige overblijfsel van het vroegere weelderige paleis der graven van Nassau, dat op de plaats stond van het tegenwoordige Museum van moderne kunst en het Rijksarchief.

Op die plek was oorspronkelijk een burcht gebouwd door een zekeren Willem van Duivenvoorde, een vermogend edelman uit de XIVde eeuw, wiens middelen schenen toe te laten dat hij, behalve zijn kasteel te Geertruidenberg, dat zijn hoofdverblijf was, nog een woning kon onderhouden te Brussel. Deze burcht kwam, na den dood van zijn bouwheer, eerst in het geslacht der heeren van Polanen en later aan graaf Engelbrecht I van Nassau, toen deze,

(1) Zie Henne et Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles,* Deel III, waaruit nog voor enkele andere historische bijzonderheden werd geput.

in 1403, huwde met Johanna van Polanen, de rijke erfdochter uit dat aanzienlijke geslacht.

Omtrent dezen burcht, die onder verschillende namen voorkomt — onder de Polanen's die ook heeren waren van de Lek, heette hij o. a. *domus de Lecke* of *hospitium domini de Lecke*, later, onder de Nassau's, algemeen *huys* of *hôtel de Nassau* — weten we weinig. Uit de oude archieven blijkt alleen dat ten behoeve van den bouw eenige huizen en erven werden aangekocht, waaronder éen, toebehoorende aan een zekeren Arnoul van Bogaerden. Die panden lagen allen aan den *Steenwech (Chaussée)*, zooals toen de tegenwoordige Magdalenastraat en Berg van 't Hof heetten (zie bijgaanden plattegrond). Ten oosten van het erf waarop de burcht werd gebouwd, lag een meertje of vijver, de *Jodenpoel* (*Lacus Judæorum*) geheeten. Aan den anderen kant van die Jodenpoel stond het huis, dat aan de familie de Dynter toebehoorde. Daarin woonde later de beroemde geschiedschrijver Edmond de Dynter, die ons in zijn *Kroniek* zooveel bijzonderheden meedeelt omtrent graaf Engelbrecht van Nassau en zijn vrouw Johanna, bijzonderheden die zeker te meer waarde voor ons krijgen nu we weten dat hij een buurman was van de Nassausche familie als deze te Brussel vertoefde ([1]).



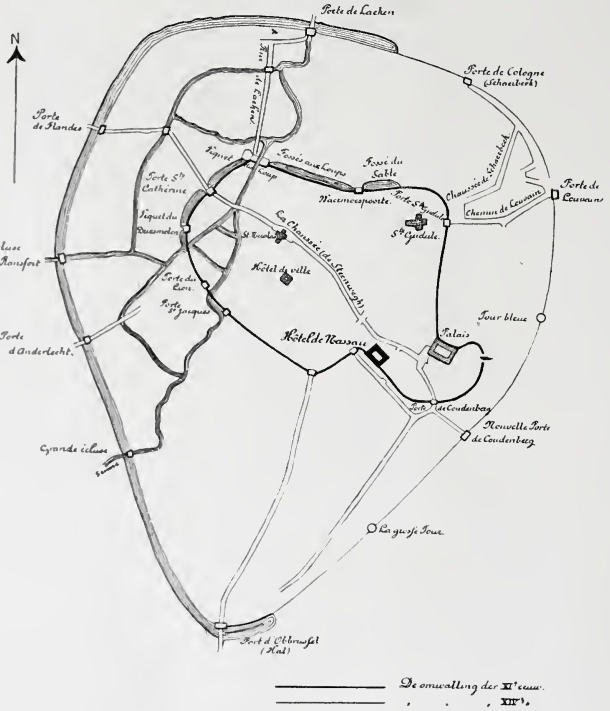
HOTEL DE NASSAU te Brussel: de voormalige Kapel op den Berg van 't Hof.
Naar een photographie.

Uit de oude archieven vernemen we verder dat de burcht een kapel bezat

([1]) Een historische bijzonderheid van het hier bedoelde huis is — al doet zij hier niet ter zake — dat het later overging in handen van de familie Marnix. Aldaar werd dus in 1538 Philips, de dichter van het « Wilhelmus » geboren.

waarin door den stichter een kapelanij werd gevestigd ter eere van St. Joris. Het recht van begeving dier kapelanij werd later door hem afgestaan aan de bestuurderen van het Heilige Geest-huis van St. Gudula, onder beding dat in de kapel wekelijks vier missen zouden gelezen worden.

Dit weinige is eigenlijk alles wat we weten omtrent het oudste *huis van Nassau* te Brussel, waarvan ook, voor zooveel is na te gaan, geene afbeeldingen zijn bewaard gebleven.



HOTEL DE NASSAU te Brussel: Ligging ten opzichte van de stadsomwalling der 11de eeuw. — Naar een ouden plattegrond van Brussel, aanwezig in de Koninklijke Bibliotheek aldaar.

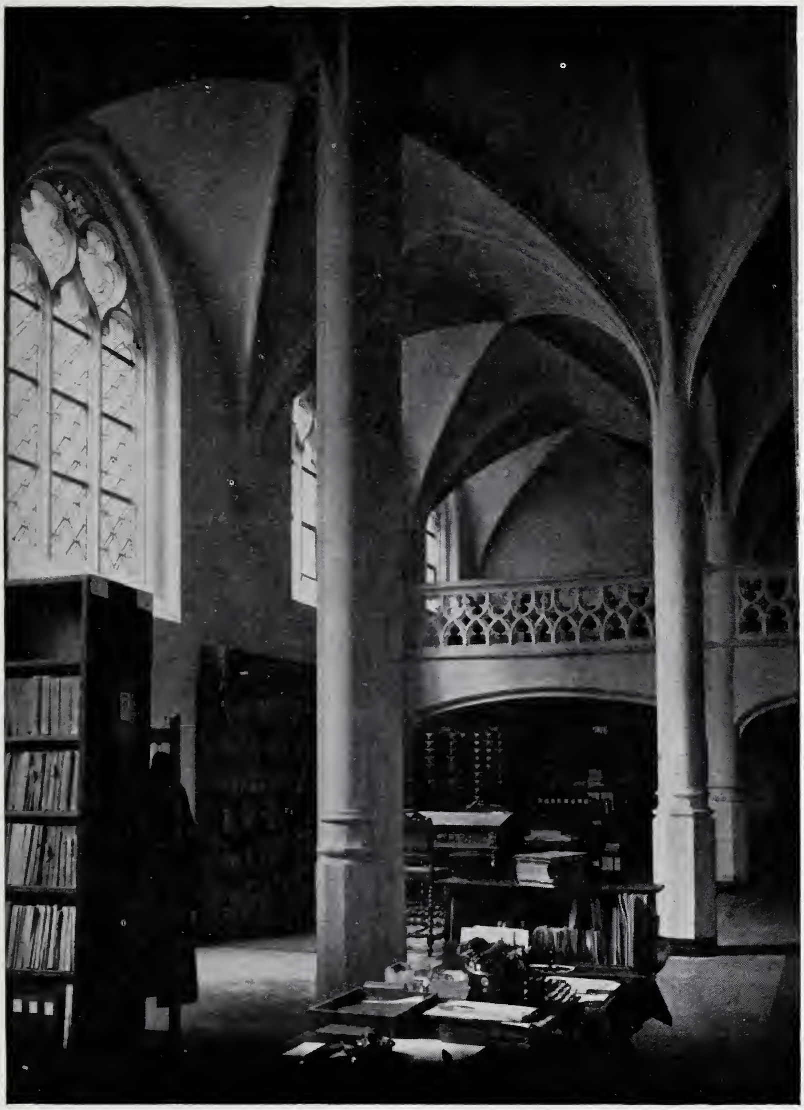
We weten niet of graaf Engelbrecht, wiens eigenlijke residentie het kasteel van Breda was, veelvuldig in zijn huis te Brussel vertoefde. Onwaarschijnlijk is dit zeker niet omdat hij niet alleen behoorde tot den Raad van de hertogen Antonie, Jan IV, Philips van St Pol en Philips den Goede, maar ook omdat zijn vrouw Johanna genoemd wordt onder de edelvrouwen van Elisabeth van Görlitz, hertog Antonie's tweede gemalin (1).

Het groote vermogen, dat Engelbrecht had verworven en dat door vorstelijke schenkingen en rijke huwelijken onder zijn opvolgers nog aanzienlijk toenam, stelde zijn kleinzoon Engelbrecht II in staat den ouden burcht van Duivenvoorde tegen den grond te doen werpen en op dezelfde plaats een geheel nieuw paleis te stichten, dat naar een grootsch ontwerp werd aangevangen.

Als leider van den bouw wordt in het reeds aangehaalde werk van Henne en Wauters een zekeren Joris T'Serclaes genoemd. Zij voegen er aan toe dat deze oorspronkelijk secretaris was van de stad Brussel doch in 1483 op last van Maximiliaan van Oostenrijk van die betrekking werd ontheven en gevangen gezet. Later werd hij advokaat bij den Raad van Brabant en stierf in 1501.

We zijn geneigd deze mededeeling van Henne en Wauters in twijfel te trekken, in dien zin althans dat heer Joris zou moeten worden aange-

(1) De Dynter, *Chronique*, III. p. 764.



HOTEL DE NASSAU te Brussel : de Kapel inwendig.
Naar een photographie.

merkt als de *bouwmeester* van het nieuwe Nassausche paleis. De heeren van Nassau hadden in den tijd waarvan wij spreken reeds *eigen* bouwmeesters voor den bouw en het onderhoud van hunne woningen. Te verwonderen is dit niet als men het aantal burchten en andere verblijven nagaat, dat in dien tijd in hun bezit was. Onder Engelbrecht I, die met zijn broeders ook nog het medebestuur had over de Nassausche erflanden aan gene zijde van den Rijn, tellen we er alleen reeds in Duitschland een 16-tal, die meerendeels ook voor bewoning waren ingericht. Zijn zoon Jan IV, in wiens uitsluitend bezit weder alle Nassausche goederen, zoowel in Nederland als in Duitschland, vereenigd

werden, kocht er nog een huis te Keulen bij om een verblijf te hebben, gelegen midden tusschen zijn Nederlandsche en Duitsche bezittingen in [1], en bezat dus zeker, alles bijeengenomen, wel een 20-tal kasteelen. Engelbrecht II, die bij een deeling met zijn broeder Jan de Duitsche erflanden weder verloor, had toch nog kasteelen te onderhouden te Brussel, Breda, Mechelen, Antwerpen, Diest, Conroy, Vianden, Willebroeck en elders. Bij al dat onroerend bezit is het zeker niet vreemd dat het noodige personeel in den vasten dienst der graven van Nassau werd gehouden voor het onderhoud en zoo noodig de verbouwing of vernieuwing der daartoe behoorende bouwwerken.

We lezen dan ook in de oude Nassausche archieven herhaaldelijk van *metsers, steenholders* en andere ambachtslieden, die in vaste bezoldiging schenen te staan van de heeren van Nassau. Later, onder de prinsen van Oranje, vinden we zelfs bepaalde commissiën voor metselaars (*ordinaris meester metselaer en onderhouder van 's heeren wercken*), voor timmerlieden, voor leidekkers (die tevens dienden voor *het maken van cieringen en bestekken*), voor pompmakers, smeden en zelfs, nog later, voor landmeters en een *konstschilder*.

Reeds dadelijk moet hier de opmerking worden gemaakt dat bijv. de benamingen *metser* en *steenholder*, in den tijd waarvan wij thans spreken, lang niet de beperkte beteekenis hadden van ons tegenwoordig *metselaar* en *steenhouwer*. Vroeger werden die woorden in veel uitgebreideren zin gebruikt dan thans, en met *metser* werd meestal ook aangeduid de bouwmeester of ontwerper van een werk. Zelfs de stadsbouwmeesters, ook de beroemdsten, die ons werken hebben nagelaten als de stadhuizen te Brussel en Leuven, worden dikwijls in de stadsrekeningen, waarin hunne namen veelvuldig voorkomen, eenvoudigweg *stadsmetser* genoemd.

Juist in den tijd van graaf Engelbrecht II vernemen we bij name van een der « metsers » van de heeren van Nassau. In de rekeningen van de St Sulpitiuskerk te Diest over het jaar 1504 is sprake van een zekeren *Wilhem de Vesschere, meester metser ons genedigen heren van Nassauw* [2]. Die meester Willem de Visscher was zelfs, blijkt wel, lang niet de eerste de beste onder zijn gildebroeders. Want op 12 Juni 1504 wordt hij uitgenoodigd om te Diest « 't werck van den thoren te visenteeren » d. i. den bouw na te gaan van den toren van St Sulpitius, waaraan men toen bezig was. Eenige jaren later valt hem zelfs de eer te beurt om met niemand minder dan Matthijs Keldermans tot een gelijke inspectie te worden uitgenoodigd over den in aanbouw zijnden toren van de St Pieterskerk te Leuven. Hij scheen toen echter den dienst van

[1] Arnoldi, *Geschichte der Oranien-Nass. Länder*, II, p. 163.
[2] Raymaekers, *Kerkelijk Diest*, p. 118.

den graaf van Nassau reeds te hebben verlaten want in de betrekkelijke post van de kerkrekening komt hij voor als *meester der metselrije* van de stad Brussel.

Na het voorafgaande ligt de veronderstelling wel voor de hand dat de verschillende opvolgende « meester metsers » van de graven van Nassau de eigenlijke bouwmeesters van het nieuwe hôtel te Brussel zijn geweest en dat dit, onder het eigen oog van den vorst en in zekeren zin dus, gelijk wij thans zouden zeggen, *in eigen beheer*, werd opgetrokken. Dat de Nassausche graven en later de prinsen van Oranje gewoon waren aldus te werk te gaan bij den bouw of de verbouwing van hunne paleizen, wordt nog eigenaardig bevestigd, door enkele andere aanwijzingen, die wij op dit punt bezitten.

Zoo bevat het stedelijk archief te Middelburg een schrijven van graaf Engelbrecht II aan den magistraat dier stad van 23 Juli 1496, waarin de toezending wordt verzocht van een partij wagenschot voor *'t werck van onsen huyse alhier te Bruessel* (1). In het Bredasche archief berust een brief van graaf Hendrik III van Nassau waarin deze aan zijn secretaris Dublioul aanwijzingen geeft aangaande een teekening van het toen in aanbouw zijnde kasteel van Breda (2). Bekend zijn eindelijk tal van brieven van Willem I aan Anna van Buren uit de jaren 1552 tot 1555 over verschillende bijzonderheden betreffende den bouw van een galerij op het Bredasche kasteel, waarover de prinses het toezicht hield tijdens de afwezigheid van haren man te velde (3).

Het is zeker niet onwaarschijnlijk dat, wat we hier ten aanzien van de Nassausche vorsten waarnemen, op een algemeen verschijnsel wijst, en het in dien tijd dus tot de gebruiken behoorde dat de rijke edellieden bij het stichten of verbouwen van hun paleizen zelven de leiding over het werk in handen hielden, dat in hoofdzaak door eigen personeel werd uitgevoerd.

Dat op deze wijze elk werk van eenigen omvang ontzaggelijk veel tijd moest kosten, spreekt van zelf. Die langzame voortgang van het werk was weer oorzaak dat veelal verschillende bouwmeesters onder meer dan éen vorst aan een zelfde werk deel hadden. Dit verklaart dan weder den onregelmatigen vorm, die vele kasteelen uit dien tijd kenmerkt.

Ook de bouw van het nieuwe Nassausche paleis te Brussel duurde zeer lang. Voor zoover is na te gaan werd reeds vóór of in 1481 met het werk aangevangen. In dat jaar althans verleende de stad Brussel aan graaf Engelbrecht een subsidie van 1000 gulden ten behoeve van den bouw. Verschillende nabijgelegen huizen en terreinen werden aangekocht om daarmede het nieuwe hof

(1) Brieven aen de Stadt, 1406-1499, Reg. 77, n° 200.
(2) Van der Hoeven, *Geschiedenis der vesting Breda*, p. 60.
(3) Kroniek van het Hist. Genootschap te Utrecht, 1859.

te vergrooten; daaronder de reeds genoemde Jodenpoel, die echter in of vóor 1473 reeds was gedempt. Verder stond de magistraat in 1484 een deel van de oude stadsomwalling, die nog uit de 11de eeuw dateerde, aan den graaf af, om die te benutten bij den bouw. In hetzelfde jaar verleende de stad andermaal de niet onbelangrijke subsidie van 6000 gulden, in drie termijnen van 2000 gulden te betalen (1).

Bij den dood van den graaf in 1504 was het werk nog lang niet gereed. Zijn opvolger, Hendrik III, zette den bouw voort maar in 1524 werkte men nog (2). Men was in dien tijd bezig met den bouw van de nieuwe burchtkapel, dezelfde die reeds vroeger werd beschreven, en die, even als haar voorgangster, aan St Joris werd toegewijd. Die bestemming blijkt nog uit een gevelsteen die in den buitenmuur aan de zijde van den Berg van 't Hof is aangebracht (zie onze afbeelding op bl. 81). Die steen stelt voor St Joris, den draak doodende. In een schulpvormige nis is die heilige in hoog relief uitgehouwen; de beide conterfonten, die de afbeelding insluiten, rusten op een geornamenteerd voetstuk, terwijl een sierlijke overhuiving het geheel bekroont.

Uit verschillende afbeeldingen, die zijn bewaard gebleven en uit mededeelingen van latere beschrijvers, blijkt vrij volledig het uiterlijk aanzien van het nieuwe paleis na zijn voltooiing, zoodat het mogelijk is daarvan de volgende beschrijving te geven.

Het hoofdgebouw had den vorm van een vierkant en was in laat-Gothischen stijl van hardsteen opgetrokken. Het omsloot met een galerij van ellipsvormige bogen op cylindrische kolommen, waarboven twee verdiepingen lagen, een ruime binnenplaats. De verdiepingen hadden rechthoekige vensters met kruiskozijnen.

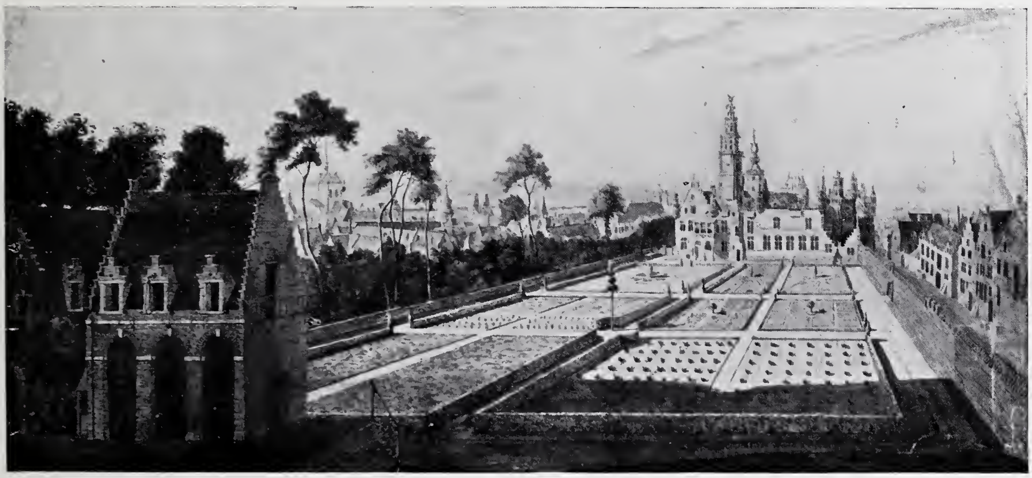
Het gebouw had twee torens. Een daarvan, van zeshoekigen vorm — een vorm, die zeer zelden bij gebouwen uit dien tijd wordt aangetroffen, — had verschillende verdiepingen, die met ballustraden waren afgezet. De toren was afgedekt met een peervormige spits, die met den Oostenrijkschen adelaar was bekroond. De andere toren was achthoekig en had eveneens een peervormige spits; daaronder, op een plat-form, stonden, op elken hoek één, acht beelden.

De oostelijke vleugel (die met het front naar den toeschouwer gekeerd op nevenstaande afbeelding) bestond uit een reeks van gebouwen waarvan het buitenste een trapgevel had, die op de beide hoeken geflankeerd werd door torentjes, in den vorm van erkers uitgebouwd.

(1) Galesloot, *Notes extraites des anciens comptes de la ville de Bruxelles.* (Bulletin de la Comm. d'hist. Série III, IX, p. 491).

(2) Reg. de la Chambre des Comptes, 291.

De zuidelijke vleugel rustte op een stuk van de oude stadsomwalling uit de XI[de] eeuw, wat niet alleen blijkt uit de reeds aangehaalde toestemming van den magistraat om een deel der omwalling voor dat doel te gebruiken maar ook uit een teekening, die aanwezig is in de collectie van den hertog van



HOTEL DE NASSAU te Brussel : De Z.-O. gevel en de tuin, vóór de afbraak in 1750.
Naar een gewasschen teekening, in het Prentenkabinet te Brussel.

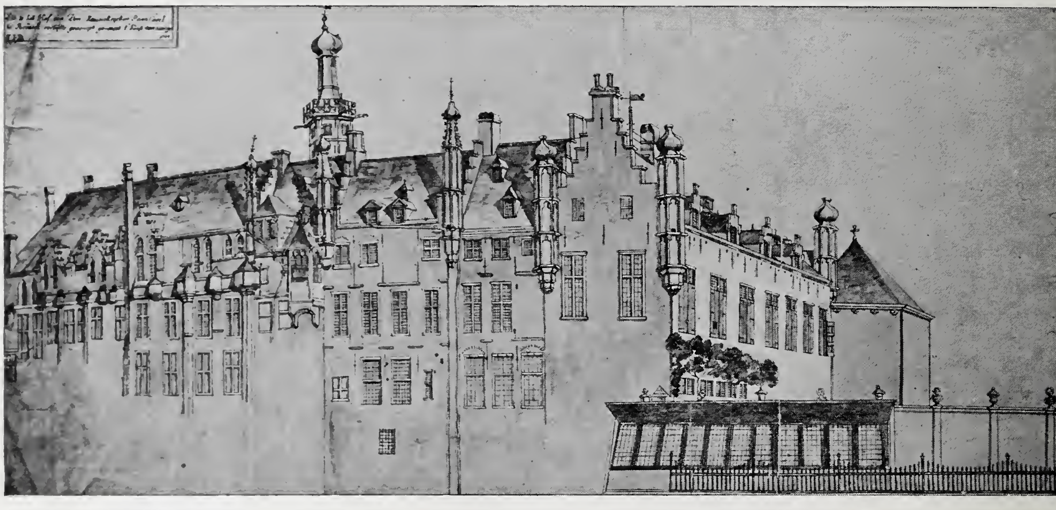
Aremberg te Brussel (1). Vermoedelijk eveneens op denzelfden stadsmuur aangebracht, lag, in het verlengde van den zuidelijken vleugel, een overdekte zuilengang, blijkbaar in dien tijd een onmisbaar onderdeel van alle aanzienlijke adelijke woningen, en die wij dan ook bij de meeste Nassausche paleizen in de Nederlanden aantreffen : bij de beschrijving van het Nassausche hof te Mechelen zullen we er een ontmoeten terwijl we weten dat het kasteel te Breda ook zulk een hooggelegen en weelderig ingerichte galerij bezat, waarvan zelfs nog afbeeldingen bestaan (2). De naam *ambulacrum* waarmede een zekere Ettenius, secretaris van den nuntius Vorstius, die in 1537 Breda bezocht, in zijn reisverhaal van dien zuilengang melding maakt, is wel niet beter te vertalen dan door *wandelplaats* of *gaanderij*, en doet zelfs denken aan een soort hangenden tuin (3). Diezelfde bestemming en inrichting als te Breda zal de hooggelegen galerij te Brussel ook wel gehad hebben. Van daar moet men een zeldzaam fraai uitzicht hebben gehad over het geheele zuidelijke deel der stad tot aan de toenmalige poort van Obbrussel toe en nog verder over de meer zuidwaarts daarvan gelegen bosschen en heiden.

(1) Met zeer gewaardeerde bereidwilligheid werd mij toegestaan die teekening voor dit opstel te doen reproduceeren.

(2) Zie mijn *Kasteel van Breda*, p. 70.

(3) De Universiteitsbibliotheek te Leuven bezit een afschrift van dit reisverhaal, waarvan een uittreksel werd opgenomen in de *Nouv. Mémoires de l'Académie roy. des sciences et belles-lettres de Bruxelles*. Tome XII.

In den noordelijken vleugel (die, naar den Berg van 't Hof gekeerd) was de hoofdingang van het paleis, ongeveer op de plaats waar thans de ingang is van het Museum van moderne kunst en het Rijksarchief. Die hoofdingang lag in een afzonderlijken voorbouw van twee verdiepingen, door



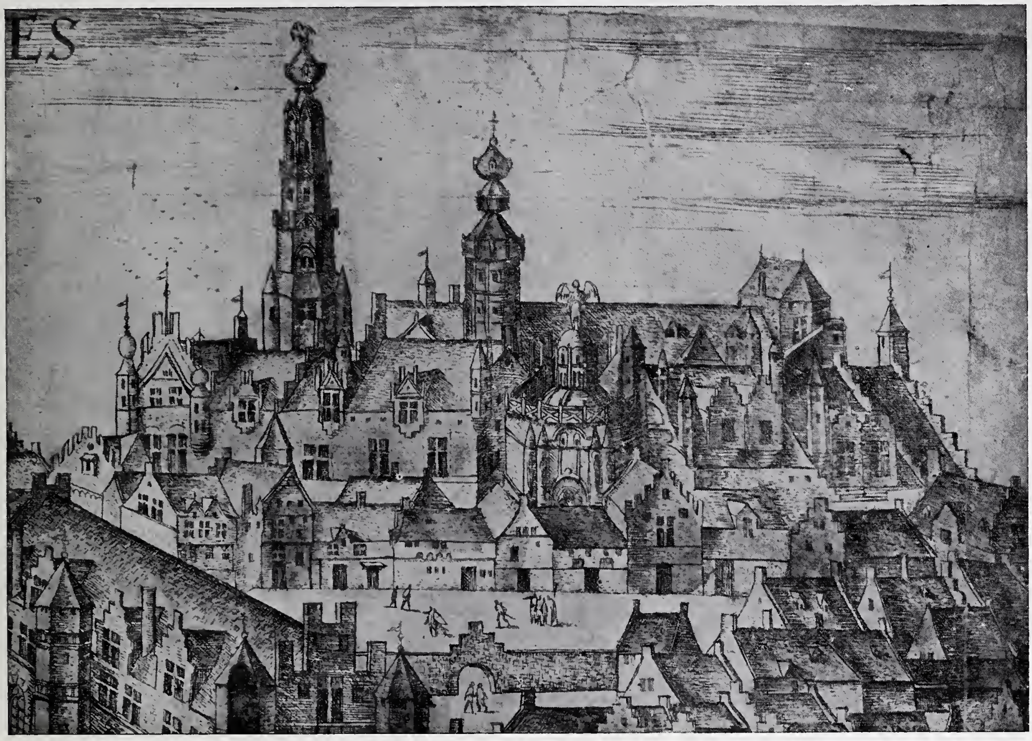
HOTEL DE NASSAU te Brussel : Aanzicht van de Zuid-zijde
Naar een teekening in de Collectie van den Hertog van Aremberg, te Brussel

hoektorentjes geflankeerd. Boven op het gebouw stond een beeld van Sint Michaël. Ter zijde van den hoofdingang lag de kapel.

Hoewel geheel als een steedsche huizing gebouwd, droeg het hier beschreven hoofdgebouw toch in zijn uiterlijke architectuur nog de onmiskenbare verwantschap met de vroegere burchten of *steenen* der ridders uit de XIII[de] en XIV[de] eeuw. Maar hier waren, in tegenstelling met die oude riddersloten, de uitgekraagde hoektorens, die we daarbij als vasten regel aantreffen en oorspronkelijk als verdedigingsmiddel bedoeld waren, zuiver sieraad geworden. Ook hier kwam, althans op het poortgebouw aan de noord-zijde, het platte dak met borstwering nog voor, maar de kanteelingen, waarachter oorspronkelijk loerende boogschutters moesten plaats nemen, waren omgewerkt tot sierlijke balustrades. Ook vinden we hier nog den hoogen toren, die elken ridderburcht in de middeleeuwen bekroonde en die eertijds diende als uitkijk om tijdig de nadering van ongenoode gasten te kunnen signaleeren, maar die hier òf zuiver sieraad was òf gedeeltelijk reeds de meer practische bestemming had om als toegang te dienen voor de hooger gelegen verdiepingen. Alleen — en dit is wel het meest opvallende verschil tusschen het hier beschreven paleis en de *steenen* uit een vroegere periode — hebben talrijke en hooge vensters plaats gemaakt voor de weinige en kleine, dikwijls vierkante vensteropeningen van vroeger. Juist de aanwezigheid dier vele en hooge

vensters doet bij dit adelijk paleis uit den laat-Gothischen tijd — en vooral bij den oostelijken gevel, die op den tuin uitzag — reeds veel denken aan de meer moderne woonhuizen van later.

Behalve uit het hier beschreven hoofdgebouw bestond het paleis nog uit



HOTEL DE NASSAU te Brussel : Gezicht op de Noord-Oostzijde. Naar een plattegrond van Brussel van Barth. de Momper (1580).

verschillende bijgebouwen als stallingen en dergelijke en uit een park, dat zich uitstrekte, zuidwaarts tennaastenbij tot aan de tegenwoordige Ruysbroeckstraat, oostwaarts tot de tegenwoordige Regencie-straat.

In overeenstemming met het uitwendig aanzien van het paleis was de inwendige inrichting weelderig en kostbaar. Albrecht Dürer, die op zijn reis door de Nederlanden in 1520 en 21 ook de gast was aan het Nassausche hof te Brussel, beschrijft het als *zeer kostelijk gebouwd en heerlijk versierd. In de kapel* — vertelt hij verder in zijn « Dagverhaal », — *heb ik het goede stuk schilderij gezien dat meester Hugo* ([1]) *gemaakt heeft; ook heb ik gezien de twee groote fraaie zalen en al de kostbaarheden door het geheele huis. Het huis ligt hoog; men heeft daaruit het schoonste vergezicht dat men zich denken kan*

([1]) Bedoeld wordt Hugo van der Goes, geboortig van Brugge en een leerling van Jan van Eyck.

en ik geloof niet dat in geheel Duitschland iets dergelijks te vinden is ([1]). Als een bijzonderheid deelt hij nog mede dat hij in het huis een groote bedstede heeft gezien waarin wel vijftig menschen konden liggen.



HOTEL DE NASSAU te Brussel : Fragment van een altaarkleed uit de voormalige kapel. Thans in de Kon. Musea voor Versieringskunst.

Een ander bezoeker, een zekere Pierre Bergeron, die in 1612 een reis maakte door de Zuidelijke Nederlanden, beschrijft het Nassausche hof met weinig woorden aldus : *Cet hôtel est grand et ample ; on y voit escrit partout :* CE SERA MOY, NASSAU, *et la devise des Nassau, qui est un navire voguant avec ces mots* : TARDANDO PROGREDIOR ([2]).

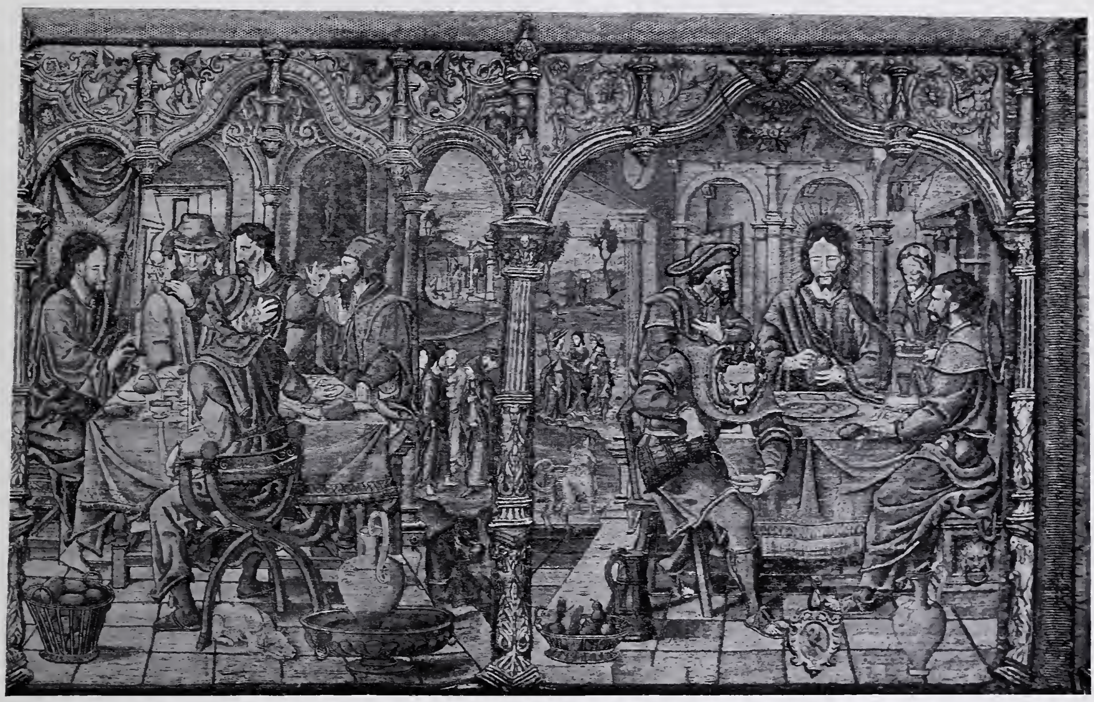
Nog uitvoeriger bijzonderheden omtrent de inwendige inrichting van het paleis vernemen we uit een drietal inventarissen van den inboedel, die nog in het Rijksarchief te Brussel aanwezig zijn De eerste werd opgemaakt in 1568 na de verbeurdverklaring der goederen van den Zwijger door Alva, en bevat een beschrijving van de schilderijen, die toen in het paleis aanwezig waren. De beide andere dateeren uit 1618, het sterfjaar van Philips Willem, die, na zijn terugkeer in de Nederlanden uit zijn langdurige ballingschap, weêr in het bezit was gesteld van een groot deel der goederen van zijn vader en die

([1]) *Dürer's dagverhaal zijner Nederlandsche reize*, 1840.

([2]) *Itinéraire Germano-Belgique.*

een geruimen tijd in het Brusselsche hotel heeft gewoond. Hij is daar zelfs gestorven [1].

Uit die inventarissen blijkt dat het paleis, behalve een aantal kostbare



HOTEL DE NASSAU te Brussel : Fragment van een altaarkleed uit de voormalige kapel. Thans in de Kon. Musea voor Versieringskunst.

wandbehangsels, talrijke schilderijen bevatte, waaronder verscheidene stukken van waarde. Zoo worden o.a. genoemd, in verschillende zalen van het hoofdgebouw, een *Jugement de Paris*, blijkbaar een kostbaar stuk want het wordt geschat op *250 livres*; een *Bouticle d'un peinctre* (*160 livres*) en een *Descente de Sainte Anne* (*170 livres*). In de kapel hingen, met verschillende andere stukken, een *Nostre-Dame avecq son filz Jésus* en een reeks van zeven schilderijen, voorstellende *les Sept Sacrements de l'Église;* de toevoeging, in den inventaris van 1618 : *à l'antique* bij het eerste en *ouvraige ancien* bij de serie van zeven, doet vermoeden dat men in een van beide het werk van van der Goes te zien heeft, dat Dürer's bewondering opwekte bij zijn bezoek in 1520.

[1] Twee dezer inventarissen werden destijds, in de jaargangen 1863 en 1864 van de *Messager des Sciences historiques*, medegedeeld door Pinchart ; op den derden vestigde de Eerw. Heer van den Gheyn de aandacht in zijne lezing van 7 October 1906, te Antwerpen gehouden tijdens eene zitting van de Kon. Academie van Oudheidkunde. Ik heb het verslag dier lezing, die in het *Bulletin* zal worden opgenomen, echter nog niet onder de oogen gehad.

Maar het kostbaarst sieraad, waarvan een der inventarissen melding maakt, is zeker het altaarkleed van oud-Brusselsch maaksel dat nog bestaat, en dat eerst kort geleden, juist door nauwkeurige vergelijking met de beschrijving in den inventaris, herkend werd als te hebben behoord tot den inboedel van het voormalige Nassausche paleis te Brussel. Het werd in den inventaris van 1618 getaxeerd op 2500 *livres*, een voor dien tijd zeer belangrijke som. De Belgische staat werd eigenaar van dit kostbare weefsel in 1850 door aankoop uit de collectie-Robiano. Thans wordt het bewaard in de Kon. Musea voor Versieringskunst te Brussel. Tot vóór korten tijd werd dit altaarkleed geacht afkomstig te zijn uit de abdij van Grimbergen want het draagt op twee plaatsen het wapen van het klooster en dat van een zijner prelaten. Maar de heer Jos. Destrée, Conservator aan de Musea voor Versieringskunst te Brussel, heeft de onjuistheid daarvan aangetoond in eene studie, die hij kort geleden in het *Bulletin des Musées Royaux* heeft gepubliceerd, aan welk opstel ook de afbeeldingen worden ontleend, die hierbij van het altaarkleed worden gegeven. De tafereelen op de afgebeelde fragmenten stellen voor, in de volgorde waarin zij worden medegedeeld : *de Bruiloft van Kana; de Voetwassching door Maria Magdalena; Christus met de tollenaars; Christus te Emaus* en *het Laatste Avondmaal.*



HOTEL DE NASSAU te Brussel : Fragment van een altaarkleed uit de voormalige kapel.
Thans in de Kon. Musea voor Versieringskunst.

De verdere geschiedenis van het bouwwerk nadat het door Hendrik III in de jaren nà 1526 was voltooid, is spoedig beschreven. Deze graaf van Nassau bewoonde het, blijkens de dagteekening zijner brieven, veelvuldig en met voorliefde. Zijn broeder Willem, de vader van den Zwijger, was er meermalen zijn gast.

Na Hendriks dood kwam het in handen, eerst van zijn zoon René van Châlons, vervolgens, na diens kinderloos overlijden in 1544, van prins Willem den Zwijger, die, zooals bekend is, vóór zijn vrijwillige ballingschap in April 1567 meermalen en dikwijls voor geruimen tijd te Brussel vertoefde. De tijd



HOTEL DE NASSAU te Brussel : Gezicht op de binnenplaats.
Naar een prent voorstellende den brand van het Hôtel in het jaar 1701.

van dat verblijf is zeker wel de glorietijd voor het Nassausche hotel geweest. Uit de mededeelingen van verschillende tijdgenooten weten we met welk een weergalooze weelde de huishouding van Oranje te Brussel was ingericht. Bekend is o. a. het verhaal dat, toen vermindering zijner inkomsten hem noopte zich in zijn levenswijze te beperken, hij op éen dag 28 koks tegelijkertijd uit zijn dienst ontsloeg.

In 1568 werd het hotel, met alle andere goederen van den prins, verbeurd verklaard om eerst weer in 1601 in het bezit van het huis van Oranje-Nassau terug te keeren bij den terugkeer van Philips Willem uit Spanje. Na diens dood kwam het niet, zooals rechtens behoorde, aan prins Maurits, die volgens Philips Willem's testament diens universeele erfgenaam was maar aan een zekeren Jan van Nassau, een kleinzoon van Jan den Oude, den grondlegger van de Utrechtsche Unie. Deze graaf Jan was van den Staatschen dienst in dien van den koning van Spanje overgegaan en had zich na den dood van Philips Willem aangemeld als naaste in den bloede uit het huis van Nassau, die den Katholieken godsdienst was toegedaan. Op dien grond was hij, na

een langdurig geding voor den Raad van Brabant, in 1629 door den koning in het bezit van het Hotel de Nassau te Brussel gesteld.

Deze graaf van Nassau schijnt het Brusselsche paleis geruimen tijd te hebben bewoond; zelfs werd de straat, die vroeger, langs de Kapel van Nassau, de Museumplaats met den Berg van 't Hof verbond, naar hem genoemd. Deze straat, de *Ruelle de Jean de Nassau*, werd in het begin der 19de eeuw in een overdekten doorgang veranderd en kreeg toen den naam *Passage du Musée.* Thans bestaat die doorgang niet meer.

Bij den vrede van Munster kwam het hotel weder in het bezit van de vorsten van Oranje-Nassau. Nog tijdens de vredesonderhandelingen bood prins Wilhelm II het, met de baronie van Diest en eenige andere goederen in de Zuidelijke Nederlanden, aan den koning van Spanje aan in ruil tegen het markiezaat van Bergen-op-Zoom. Men kon echter omtrent dien ruil niet tot overeenstemming komen zoodat het hotel, dat na de definitieve scheiding van de Noordelijke en Zuidelijke gewesten als woonplaats voor de Oranje-Nassausche familie eigenlijk geen waarde meer had, tegen een jaarlijksche huur aan den Oostenrijkschen landvoogd werd afgestaan, die er de officieren van zijn hof in liet wonen.

In 1701 brak een hevige brand in het hoofdgebouw uit, die zich in den aanvang zeer ernstig liet aanzien maar, dank zij de kort te voren uitgevonden slangbrandspuiten, vrij spoedig bedwongen werd. Deze brand werd vereeuwigd door een teekening van Coppens, die in het koper werd gebracht door Harrewijn en waaronder men een lang vers leest dat met het volgende couplet aanvangt :

> 't Hof van Oranje is in Brandt,
> Riep men tot Brussel t'allen kant;
> De Gulde-broers waeren te been
> In 't Jaer seventien hondert een.

Blijkbaar was die prent als een reclame bedoeld voor de nieuwe brandspuiten, die toen nog een betrekkelijke nieuwigheid waren want de hier bedoelde prent is omgeven door een reeks kleinere afbeeldingen, die verschillende gevallen aangeven waarbij de slangbrandspuit nuttige toepassing kan vinden. Daaronder leest men als titel : *Aenwysingh in dese Figure van een Groote Dobbel Brantspuyt als oock d'andere waer van hier onder Haere Uyt Wercksels Beschreven staen.* Voor ons doel heeft de hier beschreven prent bijzondere waarde omdat zij de eenig bekende afbeelding is van het Hotel van Nassau te Brussel, die een aanzicht geeft van het hoofdgebouw van de zijde der binnenplaats. Uit die afbeelding — indien zij althans den werkelijken toestand van 1701 aangeeft — blijkt echter dat het gebouw reeds een aanmerkelijke verandering had ondergaan sedert de oorspronkelijke stichting, want de open galerij, die de binnenplaats omgaf, is verdwenen en nog andere

architectonische details wijzen op verbouwingen, die in den loop der 17de eeuw moeten hebben plaats gehad.

In 1731 trof een zelfde ramp het nabijgelegen aartshertogelijk paleis maar in veel heviger mate : in den nacht van 4 op 5 Februari brandde dit nagenoeg geheel af. Aartshertogin Marie Elisabeth, die ter nauwernood gelegenheid had gehad zich uit het brandende gebouw te redden, zocht toen een onderkomen in het hof van Nassau en bleef dit ook verder bewonen. Het werd van af dien tijd het *Nieuwe Hof* genoemd, in tegenstelling met het afgebrande *Oude Hof*.

In 1750 opende Karel van Lotharingen onderhandelingen om het hotel van de prinses-douairière van Oranje te koopen, ten einde het voor goed te kunnen inrichten tot residentie van den Gouverneur-Generaal der Oostenrijksche Nederlanden. Hoewel het hotel met het park en de bijgebouwen aanvankelijk waren getaxeerd op 125,000 gulden, werd de koop ten slotte tegen 65.000 gulden gesloten (¹). Omtrent dezen koop zijn nog eenige stukken aanwezig in het Koninklijk Huisarchief te 's Gravenhage, in een waarvan door een zekeren Ortho, blijkbaar een der ambtenaren, die bij den koop betrokken was, van het paleis wordt gesproken als van een « carcasse bon à raser ». De blijkbaar bouwvallige staat waarin het hotel verkeerde, zal dus zeker niet vreemd zijn geweest aan de lage koopsom waarvoor het ten slotte werd afgestaan. Het werd dan ook nagenoeg geheel afgebroken en op dezelfde plaats het paleis gesticht, dat tot aan de verovering van de Zuidelijke Nederlanden door de Franschen, diende tot stadhoudelijke residentie. Na dien tijd onderging het nog verschillende lotswisselingen om ten slotte te worden aan gewezen voor zijn tegenwoordige bestemming : die van Museum en Bibliotheek voor de oostelijke helft, die van Rijksarchief voor de noordelijke en westelijke vleugels.

Met de nagenoeg geheele afbraak in 1750 eindigt feitelijk de geschiedenis van het hotel, dat met zoovele en zulke belangrijke herinneringen verbonden is aan de Nederlandsch-Nassausche vorstenfamilie en uit een architectonisch oogpunt behoord heeft tot de belangrijke bouwwerken uit het tijdperk van overgang der 15de in de 16de eeuw. Om die redenen is het zeker te hopen dat men het weinige dat er thans nog van over is zal weten te bewaren als een historisch en bouwkundig monument ter herinnering aan den tijd toen Brussel nog zooveel andere vorstelijke huizingen binnen zijn muren telde als woonplaats van de edelste geslachten van Noord en Zuid : naast de Oranjes, de Bergens, de Egmonts, de Croy's, namen die alle spreken van roemrijke dagen uit onze gemeenschappelijke geschiedenis.

De tegenwoordige bestemming der oude Nassausche kapel, die haar, althans inwendig, weer in een toonbaren staat bracht, doet op dit punt zeker het beste verwachten.

(Wordt voortgezet). TH. M. ROEST VAN LIMBURG.

(¹) Bij acte van 18 Juni 1756, gepasseerd door den notaris Planchon te Brussel Gachard, *Etudes et documents historiques*, III, p. 215.



BROUWER'S AARDEWERK

HET valt niet te ontkennen, dat door het optreden der moderne richting in kunst in menig opzicht ons oordeel over verschillende dingen veranderd is.

Wel het beste is dat te zien op keramiek gebied! Wie bekommerde zich eenige jaren geleden om aardewerk? Het moest, minstens genomen, zedig overdekt zijn met een bedrieg'lijk wit laagje en beschilderd zijn met bloemen en vogels, of liever bedrukt met zulke snoezige dingen. Zoo een melkkan mocht met eere op de huistafel staan en de aarden kan met zijn soberen vorm en warm-gloeiend glazuur, dat diep rood-bruin kleurde, bleef in de keuken om bij de eerste gelegenheid de beste gebroken te worden. Het banale bazargoed werd voorgetrokken boven het simpele aardewerk, dat toch z'n bizondere kwaliteiten had van gevoelige kleur-effekten en weeke kleivormen.

Dat goedje was een en al fictie! Het had den schijn van mooi te zijn, maar was 't niet, 't zag eruit als porcelein, maar was 't niet, 't scheen beschilderd te zijn, maar ook dat was het niet! Wat het dan wel was? Een compliment aan onzen wansmaak!

In dat opzicht zijn de Japanners ons lang vooruit geweest In Europa verheerlijkte men de prachtige porceleinen, die Hollandsche handelaars uit Japan invoerden, schatte ze als hoogste in kunst, beproefde met moeizaam gepeuter ze te imiteeren. Maar ginds in het oorsprongsland wist men beter! Men waardeerde een goed uitgevoerde Satsoema met meesterlijk schilderwerk en fijn gebrande kleuren op gelig-bruin fond, dat door donkere barstjes verlevendigd werd; maar bij de theegezelschappen, die te zamen kwamen om kunst te genieten toonde men bij voorkeur dat oude aardewerk, voor leeken onaanzienlijk, haast gebrekkig in vorm, maar dat voor fijnproevers de hoogste genieting was.



Dit aardewerk had een zeldzame bekoring in kleur, een stemmig, bruinig grijs, een eigenaardig bruin, waarop de hitte van den oven spelingen tot donker-bruin getooverd had. Een vorm, die even sober was, zonder veel moeite op de draaischijf ontstaan en heelemaal geen versiering! Diezelfde stukken stelde en stelt nog de kunstzinnige Japanner het hoogst; hij bewaart ze zorgvuldig in een mooi zijden zakje van teer kleurend brokaat met kunstige snoeren samengebonden. Zelfs gebroken exemplaren laat hij samenvoegen, de scheuren waardevol met kostbaar goudlak dekken.

Zij wisten 't wel! Het porcelein, hoe teer van doen, heeft toch iets hards, iets koels, nimmer vertoont het de intimiteit, de gevoeligheid van dat oud-Japansche aardewerk.

Ik geloof stellig en zeker, dat deze voorkeur uit Japansche kunstkringen ook bij ons geïnfluenceerd heeft, onze oogen in zekeren zin geopend heeft. Want juist in den tijd, dat Willy Finch, een Engelsche artiest eenige jaren in het artistieke Parijs doorbracht, vormde zich ginds rond de beide Goncourts een kleine kring van liefhebbers, die al studeerend, bewonderaars van *goede*, Japansche kunst werden. Opgewekt door de verfijning van dit Oostersche aardewerk kreeg hij oog voor het simpele maar natuurlijke werk, dat nog door enkele pottebakkers op het platteland werd gemaakt, liet zijn schilderen





in den steek om in België een kleine werkplaats op te richten, waar hij zijn mooiste dingen maakte. Daar kwam hij in aanraking met graaf Sparre, een Finsch edelman, die hem in staat stelde te Borja een grootere werkplaats op te richten.

Dat œuvre van Finch, op tal van tentoonstellingen gevierd, heeft heel wat oogen geopend en van zelf kwam men er toe in die kleine winkels van potten en pannen die mooie, groene testen op te zoeken, die grappige spaarvarkens, primitief gemodeleerd, maar toch bekorend van doen. En een enkele ging verder, zocht de even primitieve werkplaatsen op, waar dat volksaardewerk nog werd gemaakt, kreeg dat kleiwerk lief en wijdde er zijn leven aan.

Zoo ging het ook met Brouwer! Al vroeg, op z'n zeventiende jaar verkreeg hij de acte van middelbaar teekenen en daar hij nog te jong was om naar een betrekking uit te zien kwam hij bij mij op het atelier te Leiden, eigenlijk faute de mieux, want zoo iemand, die acte middelbaar had, was toch heelemaal klaar, kon schilderen in olie- en waterverf, ontwerpen maken van alle mogelijke dingen, iemand doodslaan met perspectief en redeneeren over kunstgeschiedenis, dat 't een lust was.



Maar al arbeidend bleek van al die theoriën weinig over te blijven! Arbeid op kunstgebied vraagt meer dan aangeleerde kennis en de nuchtere « papierkunst » bleek niet bestand te zijn tegen de prak-



tijk. Zoo kwam voor Brouwer de eigenlijke studietijd van ontwerpen en uitvoeren, van studeeren in musea, van een meer ernstigen arbeid, een dieper ingaan in kunst.

Maar aan aardewerk werd heel niet gedacht. Onze werkkring viel voornamelijk op boekgebied, het maken van houtsneden en schablonen, waarbij later nog eenige kamerversieringen kwamen. Het was toen juist de tijd, dat het eerste werk van Finch verscheen, dat Rozenburg hoogtij vierde met gestileerde bloemen en blaadjes, het eerste al te primitief, het laatste al te gekunsteld !

Daar kwamen we toevallig te weten, dat in de nabijheid van Leiden een pottenbakkerij was, waar men voor geld en goede woorden zelf wat mocht maken. Wij erheen en zagen met bewondering dat werken op de draaischijf, hoe uit zoo'n klomp klei de eene bloempot na de andere werd gedraaid, hoe uit zoo'n vormlooze kleihoop een slanke rioolpijp werd getrokken. Dan die omgeving met lage zolders, alles grijzig bruin onder de klei, die snel-draaiende schijven, de forsche werkers met hun groot-handen-gebaar !



Daar zijn we menig vrij uurtje heen — en met ontwerpen van vaatwerk bezig geweest, die in het begin veel te groot van opzet en absoluut ondraaibaar waren. Maar een paar stuks gelukten en werden ietwat gebogen in de weeke klei, versierd met ingegrifte lijnen en ...ze kwamen heelhuids uit den oven.

Voor Brouwer was zijn werk-

kring beslist. Van Leiden ging hij naar Gouda, waar hij in de bekende pijpenfabriek van Goedewaagen een goede oefenplaats vond en hij zijn eerste, mooie dingen maakte. Later werd hij in de gelegenheid gesteld in Leiderdorp een eigen werkplaats op te richten, die zich trots veel tegenspoed tot een fabriek ontwikkelde en sinds eenigen tijd in een naamlooze vennootschap omgezet is, waar Brouwer door een naamgenoot als administratieven direkteur bijgestaan wordt.



AARDEWERK FIGUURTJE. W. BROUWER.

In deze jaren heeft Brouwer's aardewerk een goeden naam verworven, vooral omdat het eerlijk gebleven is. Het is heuschelijk aardewerk, zonder valsche pretentie van faience te willen zijn.

Aan de draaischijf ontleent het zijn vormen en dit ontstaan verleent een eigen vormkarakter, dat steeds sober voornaam blijft, vrij van de geaffecteerde lijnen, die eerst geteekend en dan in de vorm geperst worden. Zachte, rondende lijnen zijn uitnemend voor dit werk en ze verraden zoo geheel het onstaan : eerst de vormlooze klomp klei, die niets is, neergeworpen op de draaischijf, die de aarde meesleurt in snelle wendingen. Onder vaardigen druk der vingers wordt die massa iets, dat bepaalder wordt van vorm, dat sprookjesachtig oprijst, hooger en slanker. En als de draaischijf stilstaat, is de klomp klei, die niets was, getransformeerd in een vaas van grijze klei, vochtig en glad, rillend bij de minste aanraking. En is van de kleivorm te veel gevergd, het kwaad wreekt zich en snel als de geboorte plaats had zinkt het ineen.

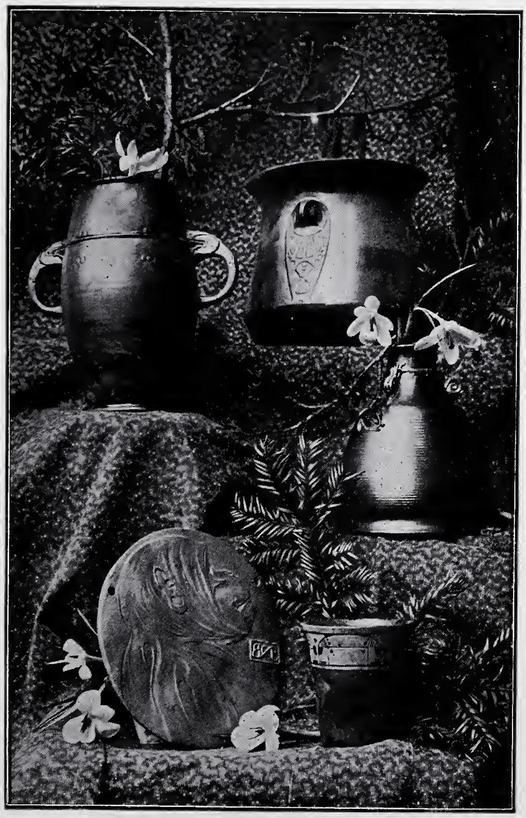
Als de kleivorm ietwat gedroogd is, wordt ze versierd. En ook weer op een eigenaardige wijze. Een kleisoort, die gebrand een andere kleur geeft, wordt met water aangemengd en door doopen in deze vloeibare massa wordt de vorm getabeerd, zooals het in de vaktaal heet. Een gedeelte is met een dun laagje klei bedekt en als dit ingedroogd is, kan men door afschrappen een ornament aanbrengen, waardoor de grondkleur weer te voorschijn komt.



AARDEWERK. W. BROUWER.

Een andere, even rationeele versiering is het ringelooren. Hier wordt de ringeloor, een peperhuisvormig instrument, met vloeibare klei gevuld en uit de kleine opening vloeit een dunne straal, die zacht rondend en relief op de kleivorm blijft staan.

Dan komt ter vormverfraaing nog het modeleeren, het uitbuigen van de nog weeke klei, het aanzetten van ooren, die niet als vroeger onzichtbaar saamsmelten met de vaas. Zoo'n klei-oor wordt nog op de goede, oude manier gemaakt; een smalle lap klei wordt plat uitgerold. Met beide handen wordt deze strook aan de bovenzijde van het vaatwerk bevestigd door de beide zijden om te buigen en vast te drukken. Dan wordt handig de strook klei uitgetrokken en rond gebogen, waardoor het oor de gebogen strook smaller wordt en in het middengedeelte een diepe lijnpartij verkrijgt. Een stevige duimdruk bevestigt de onderzijde van het oor aan den pot. Dàt is de eeuwenoude toepassing, het echte pottenbakkers-oor, dat een niet te schatten dekoratieve waarde heeft om het echte klei-karakter, de meebuigende, weeke lijnen. Baseerend op deze toepassing kan men door modeleeren verschillende détails



W. BROUWER.

aanbrengen, de aanhechting der kleistrook door ornament dekoratief versterken.

Maar al die goede technische bewerkingen zouden niet baten, als niet in kleur en in glazuur de juiste maat behouden werd. De kleur mag niet opdringerig, het glazuur niet glazig zijn en ook daarin is het aardewerk van Brouwer gelukkig geslaagd en vormt in waarheid een welkome bijdrage tot de jonge, Hollandsche ambachtskunst!

Elberfeld, Juni 1907. J. A. LOEBÈR JR.



VERDEKT OPGESTELD AARDEWERK. W. BROUWER.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT AMSTERDAM □ □

ARTI ❧ TENTOONSTELLING VAN ETSEN, HOUTSNEDEN, LITHO'S, ENZ.

DEZE tentoonstelling was een ongewone, wat wil zeggen, dat zij er eene was van genoegzaam gehalte om de aandacht van bezoekers te kunnen spannen. Toch was het nog geen keuze maar een ledententoonstelling, misschien met enkele geïnviteerden in het gezelschap. Uit het zeer matig bezoek bleek weer eens hoezeer het afloopen van tentoonstellingen door de zich-noemende kunstlievende wereld een mode-gewoonte is geworden. Hier toch werd in veel ruimer schalen, dan bij de aan « kunstwerken » zoo schrale periodieke expositie's, opgedischt het werk van artiesten, die in de publieke schatting nog al hoog aangeschreven staan. Dat de vertegenwoordiging bij allen lang niet op zijn gunstigst was, kan kwalijk tot verklaring dienen voor de geringe belangstelling in een tentoonstelling, waar de onaantastbare hoogheid, de ongerepte verinnerlijking der kunst van Matthijs Maris, met een tiental etsen een zoo onomstootelijk getuigenis gaf van schoonheidsopenbaring. Zou wellicht als deze collectie ter veiling was bereid, de toevloed van belangstellende of liever van belanghebbende bezoekers grooter zijn geweest?

Hoe incompleet deze tentoonstelling dan al was, ze bood toch ruimschoots gelegenheid tot opwekkende kunstbeschouwing. Daarbij waren er verschillende zoo ruim vertegenwoordigd, dat hun kwaliteiten van alle kanten onder het oog konden komen; en daarmee om een doordringder begrip mogelijk te maken van hun werkelijke beteekenis. Van Bauer, Witsen, Veth en de Zwart vooral, was er een aanzienlijk aantal werken. Bij den eersten kon het hier duidelijk worden hoe de stof tot zijne in fantasiën omgezette voorstellingen van het weelderige Oostersche leven aan het uitputten raakt. Is hij in zijn werkelijke kracht, dan kan hij met zijn luchtige en veerkrachtige teekenwijze, als in een gecompliceerd en fijn gespannen lijnenweefsel, zijn compositie's maken vol van beweging, levend in een geheel van zilverachtige kleur. Dikwijls echter blijkt de werking zijner verbeelding minder vaardig, is de compositie leeg of onsamenhangend en de teekening van een gekunstelde zwierigheid. Witsen heeft met zijne strenge stadsgezichten de meest doorwrochte proeven van etskunst gegeven. Hij heeft etsen gemaakt, die als schilderijen zijn. Zijn laatste werken, met welk een hardnekkige kracht ook dikwijls in alle onderdeelen doorgevoerd, zijn de minst levende voortbrengselen. De beteekenis van Veth met een heele serie portretten — meest op steen — kon hier duidelijk uitschijnen. Zijn werk wijst bovenal op de kunstuiting van een « self-made » schilderstalent, geleid door verfijnde beschaving en een in zijn arbeid zeer beraden geest. Deze drie maakten op zich zelf deze tentoonstelling reeds belangwekkend, voor hen, die voorwenden kunstlievend te zijn. Echter niet om, afgaande op den gevestigden hoogen dunk van hun werk, dan maar klakkeloos den lof van hunne veeltallige inzending, stuk voor stuk, te gaan zingen. Neen,

om op gevaar af te moeten inzien, dat de waarde wel eens overschat is, een rechter besef juist van hunne hoedanigheid te krijgen. In deze omgeving kan de meening zich ook meer afronden omtrent de importantie der meesterschap over het burijn van Dupont. Verder, hoe etsers als de Zwart en Tholen zich tot elkaar verhouden, beiden in dit procédé een expressief vermogen ontwikkelend, waarbij de laatste echter wel in het voordeel blijft om een meerdere klaarheid en rechter bestuurde vastheid in zijn uitvoering. Ook het etswerk van beroemdheden als Israëls, Jacob Maris, Mauve en Weissenbruch gaf, zooniet onverdeelde stof tot genot, dan toch aanleiding tot overwegingen in verband met hun uiting in schilderijen. Buiten dezen waren er nog verscheidenen met werk, dat als bezienswaard kon worden aangemerkt. Er zijn zeker te veel tentoonstellingen tegenwoordig, om een enkele die merkwaardig is, nog de ingenomenheid van de kunst-eerende wereld te doen winnen!

SINT LUCAS hield eveneens een tentoonstelling van graphische kunst, dezen keer in het gebouw der Vereeniging. Het beperkte aantal werken en de huiselijke installatie gaven iets intiems eraan, zoo ongeveer het karakter van eene kunstbeschouwing à l'improviste. — De wanden van een ruime rustige kamer waren volgehangen met prenten en nog wel zoovele lagen er verspreid op een paar tafels en een bank, waaruit, die er lust toe had, naar welgevallen snuffelen kon.

De Vereeniging zou met een arrangement in dezer voege, de tentoonstellingen aanlokkelijker en zeker minder vermoeiend maken. En als ze dan in afwisselende opvolging gehouden werden, zouden allicht ook de belangen der leden meer gebaat zijn. Men vond hier wel is waar verschillende werken die in Arti te kijk hingen, maar daarentegen ook enkele artiesten vertegenwoordigd, die daar op het Rokin gemist werden.

Derksen van Angeren, wiens werk op tentoonstellingen niet veel gezien wordt, had er een aantal etsen van ongelijken aard en hoedanigheid. Uit dit stel deed zich kennen een levenskrachtig talent, op het etsen aangelegd, dat nu eens zijn ruimste beweging zoekt in forsche nadrukkelijkheid, dan weer zich inkeert tot het verdiepende streven naar het fijne en het nauwkeurig gedefinieerde. In het eerste geval leent de zinken plaat, waarop het sterkwater 't brutaalste invreet, zich heel goed tot breed, kloek werk. De *Zonnebloemen* was een gloedvolle ets. Maar ook blijft de ets daarbij wel eens in een te rauw doorgewerkten staat, als bij een der Stillevens met de Doodshoofden. Welke diepte er echter achter dit talent zit, en dat er een merkwaardig eigene kant aan valt te ontdekken, bleek stellig uit de fijne, blanke etsjes, die inkijkjes van een kamer of atelier voorstelden.

Er waren eenige gravures van Aarts. Deze is naast Dupont wel de eenige hier, meen ik, die danig het snij-ijzer naar zijn hand heeft gezet. Zijn techniek is echter zwaarder, om niet te zeggen plomper dan die van Dupont.

De langdurige oefening, vereischt tot dezen staat van vaardigheid in burijnvoeren, meent men echter bij Aarts zeker niet in verhouding tot het gewonnen resultaat. Van Hoytema waren er eenige litho's, waarin hij iets nieuws in toepassing bracht. Het waren witte konijntjes en witte vogels tegen een donkeren grond, sterk uitkomend. Hooglichten in de konijnenvacht en op slagpennen der vogels, had hij uitgedrukt door het papier ter plaatse een licht relief te doen aannemen. Het effect was vrij aardig hoewel bizar van vinding. Een vergrijp bovendien tegen de grondbeginselen der kunst in lijn en kleur; eenvoudig gezegd: van een teekening gaat men toch geen basrelief maken.

Verder waren er verscheidene litho's van Moulijn, alle van hetzelfde laken eener lauwe droomstemming en kwijnend-teere uitvoering, een nogal kernachtige groote litho van Konijnenburg, verschillende groote etsen van Etienne Bosch, met goede brokken erin en eenige houtsneden en etsen van Veldheer die ook voor een groot deel in Arti tegenwoordig waren.

TENTOONSTELLING BIJ FR. MULLER & Co. We moeten het waardeeren dat deze firma haar zoo doelmatige en grootsch ingerichte veilingslokalen herhaaldelijk bestemt tot het arrangeeren van tentoonstellingen. Verleden jaar was er een van oude kunst, die een bijzondere aantrekkelijkheid had te midden der velerlei festiviteiten om Rembrandt's geboortejaar te herdenken. Nu weer is er gedurende de maanden Juli-Augustus-September een dubbele tentoonstelling — deels ceramiek, deels schilderijen. De eerste afdeeling bevat heel wat kostbare exemplaren, voornamelijk Delfsch en Chineesch porcelein. De tweede, gevormd door een zes en dertigtal schilderijen, bood menig belangrijk specimen van oud-Hollandsche kunst te zien. Het zwaartepunt van deze kleine collectie moest gevonden worden in een oud-damesportret van Rembrandt. Het bleef echter slechts korten tijd aanwezig, daar het door plotselinge aankoop naar het buitenland verhuizen moest. Dit geval verwekte naar vele kanten weer wat wrevel.

Ik wil hier echter in overweging geven of de klacht, dat Holland zijn nationale kunstschatten zich telkens ontfutselen laat, maar niet bij elke gelegenheid te veel a priori geuit wordt. We kunnen toch niet alles vasthouden; buitendien moet er rekening gehouden worden met de finantiëele draagkracht; als er maar reserve blijft om van het zuiverste te behouden Er was een groote roep (veel nà-roep natuurlijk) over deze Rembrandt... maar het werk representeerde Rembrandt *niet* op bevredigende wijze in de belangrijkste periode van zijn ontwikkeling, die is om en nabij den tijd der Staalmeesters.

Een jonge vrouwe-portret van Hals — mede niet een voordeelige vertegenwoordiging. In den kop vooral zijn de kwaliteiten van zeer matig gehalte. In het meer onaanzienlijke gedeelte van het werk : de stoel waarop de rechterhand steunt en vooral ook, aan de andere zijde : de afhangende handschoen, zijn echter voortreffelijkheden van schildering, die de echtheid van dit stuk waarborgen. Maar twee zeer goede Jan Steen's zijn er. Een uit den tijd dat hij, in vrij groot schilderij-formaat, zich bovenal schijnt ingespannen te hebben tot hoogste opvoering van zijn groote, — en nog lang niet volprezen — schildersgaven. Het andere stuk is aantrekkelijker om de compositie, om de handeling en de typeering der figuren.

Van Goyen's blijken steeds ruim voorradig bij de firma Fr. Muller. Een groot riviergezicht is op deze tentoonstelling een verrassing, een schilderij van groote beweging en veel ruimte. Van de kleinere schilderijtjes, waarbij zeer bekorende vlot uitgeschilderde impressie's van hollandsche waterstreken, onder verschillende dagmomenten en weersgesteldheid, zijn er eenige oude bekenden te vinden van de interessante Van Goyen-tentoonstelling eenige jaren geleden in het stedelijk Museum gehouden. Alb. Cuyp is er zeer merkwaardig met een nog al groot schilderij, voorstellende de portretten van een voornaam handelsman en zijn vrouw aan den haven bij Batavia. De figuren zijn hierop kloek, doch wel wat stroef geschilderd; in het landschap zijn mooie partijen maar — het moet te veel op zich zelf gezien worden : de compositie mist samenhang.

Een schilderijtje van Ostade : *'n oud man in een boek lezend*, is wel wat een raadsel. Het lijkt veel meer op een vroeg werk van Dou zou men meenen. Een zeer goed damesportret van Terborch; een figuur weer ten voeten uit, zoo maar zonder veel omslag in een kamerruimte neergezet en altijd met een stoel en een tafel tot eenige vulling van het tafereel. Hier plaatst Terborch gewoonlijk het diepe purperrood, dat de werking van zijn deftige en rustige portretstukken zoo veel pakkender maakt.

Een landschapje van Brouwer is lang niet dat van de laatste Rembrandt-tentoonstelling. Een maanlandschap van V. d. Neer (het grootste der twee) is beter, maar op zijn voortreffelijkst is Jan Wynants vertegenwoordigd en verrassingen zijn zeldzaam bij dezen meester.

Van Cappelle den zeeschilder, een landschap Verder vindt men er nog goede werken van J. Dr de Heem, Miereveld, Porcellis (de Jonge) de Vlieger en J. Vrel. De Ruisdael's niet van de beste, en een portret aan Moreelse toegeschreven, maar een toe-

schrijving die niet geheel overtuigend is; de schildering is minder coulant als bij Moreelse; maar het is een portretstuk van goede kwaliteit, hoewel wat stug, doch zeer vast geschilderd.

W. S.

□ □ □ UIT BRUSSEL □ □ □

BIJ DE AKWARELLISTEN Met het *Salon* der Akwarellisten en Pastellisten sluit gewoonlijk de rij tentoonstellingen, die elkaar van den Herfsttijd af in de zalen van het Moderne Museum opvolgen. De rusttijd duurt weliswaar niet lang, want eerlang zal de kritiek weer geroepen worden om het Driejaarlijksche Salon te bezichtigen. De Aquarellisten en Pastellisten, de dooden vooral, waren er weer met een aantal mooie en aantrekkelijke werken, maar in 't algemeen is mij 't geheel toch minder treffend en krachtig voorgekomen, dan in den laatsten tijd gemeenlijk 't geval was. De openlucht- en binnenhuis schilders, waren, even als bij de olieverfschilders. het talrijkst. Ziehier onder andere Lieven Herremans wiens *Laatste Stralen* (kerk te Veere) bijna een meesterwerk is. René Gevers, een andere vertolker der schilderachtige steegjes in onze steden, een weemoedig visionair, die eenige verwantschap toont met Alfred Delaunois, met wien hij overigens noch de diepte noch het schilderachtige deelt. Ook zijn teekening schiet in zuiverheid te kort. Louis Reckelbus en Victor Wagemaekers zijn ook geestdriftige bewonderaars van oude, ingevallen hutjes en bouwvallige huisjes; de eerste geeft heel interressante kijkjes op het historisch kasteel van Grimberghe, waarvan hij de ontroerde zanger is geworden.

Winter, sneeuw en witeffekten inspireeren vele onzer akwarellisten. Edgard Rombauts vooral maakt er heel aardige dingen van en mengt wit en grijs met een groote bekoring op zijn doek, dat *Winter* heet Zijn manier en zijn bevoorkeurde wijze van werken herinneren een beetje aan een meester in dit genre, Victor Uytterschaut.

Van de zijde der marineschilders moeten we Frederik Hansen vermelden, wiens werk en talent in de verte aan den onlangs overleden Zweedschen kunstenaar, Fritz Thaulow herinnert. Zijn *Bevrozen Rivier* is een heel mooi ding. Zijn serie krabbels, die ook *Krabbels* zijn geteekend, vormen een heel aardige staalkaart voor den virtuoos. Leon Allard geeft ons in zijn *Oude Haven* een hoekje van Brussel, dat de meest schilderachtige stukjes waard is, die door Brugge of Mechelen werden geïnspireerd. De *Vaarman* van Leon Bartholomé is mede een heel lokaal en typisch ding.

Van de zijde der « Exotieken » vinden we er Nestor Outer met een heel typisch *Araabsch kerkhof.*

De bloemschilders zijn altijd legio en aan hun hoofd schittert Frans Mortelmans, wiens *Gele Rozen* ons waarlijk een illusie van de werkelijkheid geven, en Victor Creten, wiens *Anjelieren* niet minder zacht en sappig zijn, terwijl Mej. Georgette Meunier uitmunt in 't zich eigen maken van *Cinerarias.*

Waar we overgaan tot de figuurschilders, begroeten we in de eerste plaats eenige dames, die op voortreffelijke wijze partij weten te trekken van deze anders weinig vrouwelijke kunst. En hierbij doet zich het eigenaardig verschijnsel voor, dat ze zich vooral door krachtige mannelijk- vaste kwaliteiten onderscheiden Noemen we in de eerste plaats Mevrouw Alida van de Wiel, wier *Brusselsche Straatzanger* met zulk een bijna mannelijke kranigheid is gewasschen en die ons denken doet aan het uitstekend brok schilderwerk *Flip*, dat zoon Courtens verleden jaar in Schoone Kunsten geëxposeerd had. Mme Lambert de Rothschild was er met pastels, die eveneens met veel kracht en brio uitgevoerd waren, maar waarin een greintje meer ontroering gewenscht zou zijn. Wijden we verder een woord van lof aan de virtuositeit van Mme Maria Salkin en vooral aan de meesterlijke techniek van Mej. Louise de Hem in haar *Portret van een klein meisje* en vooral van 't *Jonge Meisje met den Waaier.*

De heer Leon Rotthier heeft in dien tijd ook 't meesterschap verworven, vooral sedert hij zijn manier heeft vernieuwd en de modellen en de atmosfeer koos, die bij zijn karakter pasten en sedert hij de vertolker der mondaine en artistieke elegantie geworden is. Zijn *Reine de Comédie* bezorgde hem een groot succes. Verder had hij er een allerliefste vrouwenfiguur tegen een zwarten achtergrond. Naast de kunst van Rotthier kwam die van Ferdinand Toussaint ons wel wat petieterig voor, zoo iets van een bibelotje om op een hoekkastje te zetten, dat evenwel niet van die zekere bekoring is ontbloot, waarmee de bekwame kunstenaar zijn accessoires doet gelden en zijn tonen vereenigt en schikt. Er is echter heel wat meer leven en accent in het *Jongensportretje in matrozenkostuum* van Leo Schaeken.

Eindigen we dit vluchtig overzicht met uiting te geven aan onze waardeering voor Louis Moreels, de meest gewetensvolle en elegante miniaturist, die we in België bezitten. Hij is er in geslaagd om het teedere vraagstuk van bevalligheid met de grootste zorgvuldigheid en nauwkeurigheid met bekoring te vereenigen. Bewijzen : *Zijn Vrouw bij de Fontein* en de *liggende Christus-figuur*.

G. E.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

CHANTILLY — LES TRÈS RICHES HEURES DE JEAN DE FRANCE, DUC DE BERRY — PAR PAUL DURRIEU — OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE 64 PLANCHES EN HÉLIOGRAVURE — PLON-NOURRIT & Cie, IMPRIM.-ÉDITEURS — 8 RUE GARANCIÈRE, PARIS — PRIX : 250 FR.

Wij willen niet verzuimen om in deze aflevering, waarin het Getijboek van Chantilly uitvoerig besproken wordt, de aandacht van onze lezers te vestigen op de monumentale uitgave, door de kunstzinnige firma Plon-Nourrit aan dit wonderwerk der miniatuurkunst gewijd.

Het is een zware foliant, in een smaakvolle portefeuille bewaard; tekst en platen zijn los, zoodat men deze afzonderlijk ter hand nemen en van nabij bestudeeren kan, iets waartoe de met de grootste zorg uitgevoerde heliogravures dan ook ten zeerste geschikt zijn. Ook na de bezichtiging van het origineele werk — een overstelpend en onvergetelijk kunstgenot — behouden deze afbeeldingen een zeldzame bekoring, al is de schitterende kleurenweelde der miniaturen noodzakelijkerwijs tot één enkele tint herleid. Maar de verhouding der toonwaarden blijft zoo juist, het détail der steeds onverkleinde reproducties zoo scherp, dat deze uitgave ook voor kunsthistorische studie een kostbaar hulpmiddel blijft.

De zeer uitvoerige en zeer grondige studie over het handschrift kon aan geen betere handen worden toevertrouwd dan aan Paul Durrieu; zeker zal men zijne conclusies niet steeds zonder voorbehoud behoeven te aanvaarden; dit blijkt reeds uit het opstel van onzen medewerker Jacques Mesnil.

Maar er bestaan dan ook maar weinige kunstwerken, waaraan zich belangrijker en meer ingewikkelde kwesties vastknoopen dan aan dit Getijboek. Het staat op een keerpunt, waarom heen heel de moderne kunstgeschiedenis draait. Waar positieve gegevens in deze kwesties nog zoo zeldzaam zijn, spreekt het wel vanzelf dat de meeningen der kunsthistorici nog lang niet overeenstemmen. Zooveel is echter zeker, dat Durrieu's studie de bazis voor verdere onderzoekingen zal blijven — het uitgangspunt waarvan men zal moeten vertrekken, om vruchtbaar werk te kunnen leveren.

Bij het bespreken van dit handschrift denkt men onwillekeurig aan een ander, later meesterstuk der miniatuurkunst, dat nog grooter beroemdheid geniet, en ook onlangs werd gereproduceerd : het *Breviarium Grimani*. De uitgave van dit werk beslaat een heele boekenkast en kost 3000 frs. Toch zijn de openbare bibliotheken en particulieren, die zich deze reuzenuitgave hebben aangeschaft niet zoo zeldzaam, als de hooge prijs zou doen vermoeden : een verheugend teeken voor de belangstelling welke dergelijke ondernemingen vermogen op te wekken.

Maar wij vragen met aandrang, dat deze belangstelling zich ook tot het Getijboek van Chantilly zou uitstrekken. Immers overtreft dit in meer dan één opzicht het jongere *Breviarium*, waarvan oorspronkelijkheid doorgaans niet de grootste deugd is.

Men weet b. v. dat een aantal tafereeltjes, die in 't *Breviarium* steeds groote bewondering wekken, eenvoudig naar het Getijboek van Chantilly *gecopieerd* werden. Bovendien is het oudere werk, dagteekenend van begin 1400, in zuiver kunsthistorisch opzicht van veel grooter beteekenis dan het laatgothiseerende *Breviarium*.

Wij vertrouwen dat de fraaie uitgave der firma Plon-Nourrit dan ook gemakkelijk haar weg tot de belangstellenden in Noord- en Zuid-Nederland zal vinden.

B.



ROGIER VAN DER WEYDEN (?) :
PHILIPS DE GOEDE.
(Koninklijk Paleis, Madrid).

DE TENTOONSTELLING VAN HET GULDEN VLIES TE BRUGGE

TIs feest in Brugge! Het jaar 1907 heeft de verwezenlijking gezien van een innig geliefkoosden droom — de zee is herwonnen! En na vier eeuwen van doodsche verdooving, thans weer vervolgend den loop van haar lot, herinnert zich de oude stad, zonder bitterheid voortaan, de dagen der vroegere pracht, die ze eerlang hoopt te zien herleven.

Het Gulden Vlies — dat beteekent Filips de Goede op het glanspunt zijner macht, die de bloem der Europeesche ridderschap om zich heen verzamelt en door de kunsten den luister zijner regeering verhoogt. —

De tentoonstelling, enkel uit dit oogpunt beschouwd, vergunt ons, hoe belangrijk ze ook moge zijn, ten slotte slechts een blik op een episode. Haar promotors — en men mag zeggen dat het tot stand brengen er van voor het grootste deel te danken is aan de volhardende pogingen van Baron Kervyn de Lettenhove — hebben er het kader van willen uitbreiden. Zij hebben gemeend dat, zonder iets te kort te doen aan het doel of den naam van de tentoonstelling, zij de grondstoffen voor hun plan niet enkel te Brugge, de bakermat van het Gulden Vlies, maar ook elders moesten verzamelen, op het gebied dier vorsten, die er achtereenvolgens de hoofdmannen van zijn geweest, die voorzaten in het kapittel, bijdroegen tot zijn onderhoud en onder wier afstammelingen in Spanje en Oostenrijk zij op de minzaamste wijze ontvangen werden.

Zonder de buitengewone beteekenis der Primitieven van 1902 te willen geringschatten, mag men zeggen dat deze vroegere tentoonstelling door de tegenwoordige en dat wel op zeer voordeelige wijze wordt volledigd en aangevuld. Wapenen, wapenrustingen, tapijten, schilder- en beeldhouwwerk, handschriften, munten, prenten, voegen zich tot een harmonieus geheel, waarvan de belangrijkheid nog verhoogd wordt door den speciaal door vakmannen opgestelden catalogus.

En leggen we vooral nadruk, want dit strekt ons land tot eer, op de

vriendelijke tegemoetkoming die de inrichters der tentoonstelling in de meeste landen hebben ontmoet. Het was een buitenkansje voor de vrienden der kunst om in één zelfde lokaal zooveel kunstschatten tot één geheel te zien versmelten, die van de meest verschillende punten van Europa bijeen waren gebracht : van Petersburg en Madrid, van Weenen en Parijs, van Londen en Dresden.

Het gebouw van het Provinciale Gouvernement te Brugge, dat geheel door de tentoonstelling ingenomen wordt, draagt het zijne bij tot den indruk van het geheel. De zijwanden der hooge zalen, de oude bouwstijl, leenen zich voortreffelijk tot het uitstallen der prachtige behangsels uit de cathedralen van Burgos en Zaragossa, van het Paleis te Madrid en het Museum te Brussel. De vier prachtige wandtapijten van de Overwinning van Tunis, saamgesteld door J. C. Vermeyen, den schilder door wien keizer Karel zich op zijn veldtocht vergezellen deed, zonder daarom de kostbaarste te zijn der kroonverzameling, behooren toch in Spanje tot de hoogst geschatte, en het zenden er van naar België, was van de zijde van koning Alfonsus, een blijk van heel oprechte belangstelling in de tentoonstelling, waarvan de glans bovendien nog wordt verhoogd door de aanwezigheid van vele kostbare voorwerpen, uit het Armeria real, het Prado-Museum en enkele andere openbare verzamelingen. De keizer van Oostenrijk, de koning van Engeland, de tsaar van Rusland, hebben evenzeer bijgedragen tot het verrijken van een geheel, dat als een bron van vergelijkende studie inderdaad eenig te noemen is.

Een enkel artikel kan echter de ontleding van al deze schatten niet bevatten. Vooral omdat de decoratieve rol, door enkele voorwerpen, de wapenrustingen bijv. vervuld, er de geschied- en oudheidkundige waarde niet voldoende van doet uitkomen. Het is bijv. duidelijk dat bij het tornooi-harnas van Filips den Schoone (ingez. door den keizer van Oostenrijk) of de Paraderusting « à la Romaine » van Guidobaldo II, hertog van Urbino, arbeid van B. Campi, gedagteekend van 1546 (uit de Armeria real) de aantrekkelijkheid van den eersten indruk voor een deel veroorzaakt wordt door de hooge waarde dezer zeldzame stukken, die men bijna de bloem der collecties, waaruit ze afkomstig zijn, zou mogen noemen.

Onder de exceptioneele munten-verzameling komen eveneens stukken voor, waarvan de niet op de hoogte zijnde bezoeker nauwelijks de waarde bevroeden kan. Onder de handschriften vinden we mede enkele schatten.

De afdeeling schilderkunst heeft, dit spreekt van zelf, vooral de aandacht getrokken van het publiek, dat, in dit lokaal, waar in 1902 zooveel picturale wonderen vereenigd waren, er onvermijdelijk toe neigde om te vergeten, dat het ditmaal een expositie gold, waar het geschiedkundig belang der werken



ONBEKENDE MEESTER :

BORSTBEELD VAN PHILIPS DEN GOEDE, (Brons).

(Hoort toe aan Z. M. den Koning van Würtemberg).

vaak tegen de geringere kunstwaarde opwoog. Dit was vooral met enkele portretten het geval.

Filips de Goede leefde weer voor ons op, in een dozijn afbeeldingen waaronder de meest belangrijke, die ons van deze figuur bekend zijn, zonder dat één enkel echter van allereersten rang was. Ze zijn te veel aan elkaar gelijk om niet den indruk van een volmaakte gelijkenis te geven, doch men kan de makers er van zeker niet van vleierij beschuldigen, voor een slechts middelmatig voordeelig model. En 't is wel eigenaardig dat ze ons den vorst eerst leeren kennen op 't tijdstip toen alle jeugd uit zijn gelaat geweken was. En toch, al was Jan van Eyck zijn schilder toen hij nauwlijks over de dertig was, geeft geen enkel werk van diens penseel hem hier weer. Moet men het portret, dat aan het koningshuis van Spanje behoort en dat aan van der Weyden wordt toegeschreven, als een prototype beschouwen? Onder al de te Brugge tentoongestelde is dit ongetwijfeld het beste. De details er van vindt men, precies op dezelfde wijze weergegeven, nog op een ander portret, dat in de Groot-Hertogelijke verzameling van Gotha t'huis behoort en dat dikwijls aan van Eyck wordt gegeven, terwijl het mooie portretje uit de van Ertborn-collectie te Antwerpen, beurtelings aan van Eyck en van der Weyden toegeschreven werd, hoewel men 't heden als een gewone copie aanvaardt.

Ten slotte brengt de vergelijking der onderscheiden beeltenissen van den stichter der Orde van het Gulden Vlies ons niets nieuws aangaande het uitzicht van Filips den Goede, behalve het prachtige brons uit de verzameling van den koning van Wurtemberg, wellicht als gelijkenis iets minder getrouw, maar als stijl van waarlijk indrukwekkende grootheid.

Het kostelijke portret, uit het Museum te Brussel, dat een der sieraden der expositie is, heeft langen tijd gegolden als een afbeelding van Karel den Stoute, op jeugdigen leeftijd. Sedert dien heeft men, ten onrechte wellicht, deze identificatie opgegeven. Het breede gezichtsmasker, de uitspringende jukbeenderen, de recht getrokken wenkbrauwen, de koppige lip komen, alles wel beschouwd, zeer goed met de eerste identificatie overeen, ook al neigt men, ook heden nog, naar de zijde van den grooten bastaard van Bourgondië. Van dezen is het schoone portret dat door de Galerij te Dresden ingezonden is, een getrouwe herhaling van het bekende werk uit het Museum Condé. Dus, buiten en behalve een in miniatuur door den koning van Engeland ingezonden, is er op de tentoonstelling geen enkel formeel gedetermineerd portret van Karel den Stoute aanwezig.

Maximiliaan van Oostenrijk daarentegen, is overvloedig vertegenwoordigd en verschijnt op nieuw te midden zijner Bruggelingen, met wie zijn geschillen zulk een belangrijke bladzij der plaatselijke geschiedenis vullen. Een blik buiten de vensters der expositie, toont ons op het groote plein de plek zelve waar



JACOB VAN LAETHEM (?) : Philips de Schoone. (Museum, Brussel).

hij als gevangene zijner oproerige onderdanen wellicht plannen smeedde tot hun verderf. Geen dezer eigenaardige beeldtenissen is, naar 't ons voorkomt, van een Vlaamsch penseel afkomstig, evenmin als geen enkel er van hem als den gemaal van Maria van Bourgondië voorstelt. Van deze bevallige vorstin is een profiel, dat in de keizerlijke verzamelingen van Oostenrijk t'huis hoort, zeker geen document uit dien tijd. Een tweede vrouwenportret, eveneens van daar herkomstig, is hoogst waarschijnlijk een afbeelding, overigens van een penseel van later datum, van Maximiliaan's tweede gemalin, Bianca Maria Sforza.

De zalen in het Gebouw der Provinciale Staten zijn overigens weinig van de zijde der vrouwenportretten begunstigd. Minder nog om zijn zeldzaamheid, dan om zijn kunstwaarde, verdient een lief portretje van een jonge dame vermelding, met de *hennin* gecoiffeerd, dat door den heer Cardon werd tentoongesteld. Het is een der meest voorname stukjes, waarvan de toeschrijving aan van der Goes te verklaren is door de vastheid der omtrekken, meer dan om het zeer beslist karakter der schilde-



NEDERLANDSCHE MEESTER, omstreeks 1500 :
PHILIPS DE SCHOONE.
(Keizerlijke Musea, Weenen).

ring. Evenals op de talrijke munten, valt Maximiliaan van Oostenrijk, in profiel gezien, hier op door den sterk geaccentueerden neus. De kin treedt, met het vorderen der jaren, tevens meer vooruit, maar is toch nog niet wanstaltig, zooals bij Keizer Karel wél het geval is.

Het portret, van Ambrogio de Predis van Milaan, dat aan het Museum te Weenen behoort, draagt het jaartal 1502. Het is een stuk in grooten stijl, dat zijn Italiaansche afkomst verraadt. De overige afbeeldingen, alle waarschijnlijk Duitsch, met inbegrip van het mooie portret uit den Louvre, waarschijnlijk van Bernard Strigel, naderen het tamelijk vaak herhaalde type der gravuur. Het allerliefste profieltje, tegen een rooden grond van Mevrouw de douairière Camberlyn, dat aan Grünewald wordt toegeschreven, is een verkleinde weergave van het portret in de keizerlijke galerij te Weenen, evenals het door zijn familie omgeven portret van den keizer, dat door de Academia van San Fernando te Madrid wordt tentoongesteld en die beide van Strigel zijn.

Dat Lucas van Leyden de schepper zou wezen van een der portretten, waarop de keizer met een kapsel van lange, witte haren voorkomt, zooals o. a. op de stukken, die door het Kaiser-Friedrich Museum te Berlijn, door het Museum te Weenen en door graaf de Lalaing ingezonden werden, valt moeilijk aan te nemen. In 1510, de datum welke op de lijst van het allerliefste portretje in het bezit van den heer Kleinberger te Parijs werd ingeschreven, was Lucas van Leyden pas 16 jaar!

Van al de voormannen van het Gulden Vlies, is Filips de Schoone het overvloedigst vertegenwoordigd, hoewel — heel eigenaardig — geen dezer afbeeldingen van een duidelijk te omschrijven schilder afkomstig is. Heel jong verschijnt hij op een mooi portret van den koning van Engeland, die tevens in het bezit is van een tweede stukje, waarop we straks zullen terugkomen en op verscheiden andere, dan eens alleen, dan weer vergezeld van zijn zuster Margaretha, — alle uiterst interessante werkjes, onderscheidelijk in het bezit van den keizer van Oostenrijk, van den Louvre, van den hertog van Anhalt en van den heer Salting te Londen. Het oudste van al deze portretten is een tweeluik uit de keizerlijke verzameling te Weenen, onlangs door den heer G. Glück (1) geïdentifieerd. Tot nu toe had men er een portret van Maximiliaan en Maria van Bourgondië in gezien. Dezelfde schrijver heeft mede het licht doen vallen op een tweede schildering, die sedert het eigendom geworden is van den heer Salting en op 't oogenblik eveneens te Brugge wordt geëxposeerd. De jeugdige vorst en zijn zuster zijn met de schilden van hun verschillende kwartieren omgeven.

De schilders, alle zich door verdienste onderscheidend, de makers van

(1) Glück : *Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Oesterreich*. Weenen 1905.

deze, meerendeels Vlaamsche beeldtenissen, laten, al hebben ze hun model op de meest verschillende wijze vertolkt, toch geen twijfel bestaan aangaande het algemeen karakter eener fyzionomie, waarin zekere zwaarte der trekken toch niet geschaad heeft aan den aangenamen indruk van het geheel.

Het beste dezer stukken is het eigendom van den Louvre. De jonge koning van Castilië draagt er het hoofd bedekt met een roode muts. De schildering schijnt niet in 't oog vallend van Vlaamschen oorsprong Het zelfde mag gezegd worden van dat andere stuk uit de verzameling Ambras, door onze plaat weergegeven, dat waarschijnlijk het werk is van den een of anderen schilder uit de Nederlanden, in dienst van Maximiliaan of van de katholieke koningen, *Juan de Flandes* of Michel Zittos. Vooral belangrijk zijn de portretten, ten voeten uit, van Filips en zijn gemalin Johanna, in het bezit van het Brusselsch Museum, zijluiken eener triptiek, die vroeger aan de St. Lievenkerk te Zierikzee behoorde. Talrijk zijn de schilders aan wie men deze beeldtenissen heeft toegeschreven ; de meest waarschijnlijke attributie is wel die aan Jacob van Laethem, met name onder zijn tijdgenooten vermeld als schilder van den koning van Castilië. Het middenpaneel, een *Laatste Oordeel*, van geringer waarde dan deze portretten, is niet uit de Middleton-collectie, vanwaar deze laatste afkomstig zijn, naar het Museum te Brussel gekomen. We neigen des te meer ten gunste van Jacob van Laethem, omdat een portret van Filips, eigendom van den koning van Engeland, buiten en behalve twee zeer schoone luiken in de verzameling Masure-Six te Tourcoing, waar we het jonge koningspaar in gebed aanschouwen, geheel dezelfde manier verraden. Er is hier dus geen sprake van een meester die tijdelijk werd gebezigd, maar van een, die in geregelde betrekking stond met het hof.

Een klein portretje van Johanna de Zinnelooze « Madame Jehanne de Castille » van den Markies van Santillane, toegeschreven aan Maëstro Michel (Zittoz) schilder van Isabella de Katholieke, is van een andere hand. Wij weten overigens niet waarop deze toeschrijving zich grondt. De luiken van de Masure-Six verzameling, uit talrijke figuren saamgesteld, zijn ongetwijfeld gilden-stukken. Aan het hoofd der mannen, die achter den kruisdragenden Christus knielen en de handen uitstrekken naar de wond in zijne zijde, bevindt zich Filips de Schoone. Er zijn daaronder verscheidene portretten die men gaarne t' huis zou willen brengen. Een engel zweeft door de blauwe lucht, waarlangsheen kleine witte wolkjes drijven. De Christus is gehuld in een rooden, met goud omzoomden mantel.

Het tweede luik stelt de Maagd voor, jong en blond, gedrapeerd in een witten mantel over een blauw kleed. Het hoofd is gewikkeld in een witten sluier. Zij draagt de eene borst ontbloot, achter haar knielen ten getale van elf, de vrouwen met wit en zwarte kappen. Aan hun hoofd, Johanna de



NEDERLANDSCHE MEESTER, XVI[e] EEUW:

DE H. MAAGD EN MARGARETHA VAN OOSTENRIJK, tweeluik.

(Eigendom van den Heer J. Lescarts, Burgemeester van Bergen, Henegouwen).

Zinnelooze, in een mantel van goudlaken, het hoofd bedekt door een met goud omboorde stof, evenals op het portret in het Museum te Brussel. Dit stuk telt onder de allermerkwaardigste en verraadt, wat zijn karakter betreft,



CONRAD MEYT : Borstbeeld van Keizer Karel, beschilderd aardewerk. (Museum van Oudheden, Brugge).

beslist Spaansche invloeden. De mantel der Maagd draagt in gouden letters deze invocatie : *Maria flos Virginum velut Rosa*, enz. Vóor alles portrettist, openbaart de vervaardiger dezer paneelen zich als een meester, die er vooral om bekommerd is, om zijne modellen wel te karakteriseeren en, naast een zekere droogte in de weergave der draperieën, zeer sterk was in de techniek.

In de reeks portretten van Margaretha van Oostenrijk, is het aan Barend van Orley toegeschrevene, eigendom van Dr Carvalho, reeds in 1902 op de tentoonstelling der Primitieven geweest. Van buitengewoon belang is een kleine tweeluik, toebehoorend aan den heer J. Lescarts, burgemeester van Bergen in Henegouwen, waar «Marguerite d'Autriche — we schrijven dit den kataloog na — est assise à gauche (dat is onze rechterzijde), à une table devant un livre ouvert. Par la fenêtre on voit un paysage qui se continue sur le panneau de droite, où se voit la Vierge tenant l'enfant Jésus, debout sur

une table. » Dit kleine geheel, van een zeer gevorderde kunst, biedt tamelijk veel overeenkomst met Mabuse, die in hooge gunst stond bij de Landvoogdes. De wijze van behandeling komt ons echter vrijer en losser voor. Het geacciden-



CONRAD MEYT : Borstbeeld van Keizer Karel, beschilderd aardewerk.

teerde landschap herinnert niet aan Vlaanderen. Het geldt hier een gelofte. Het kindeken Jesus buigt zich met open armpjes naar Margaretha met het woord *Veni* in gouden letters geschreven. De oogen opheffende van haar boek, antwoordt de vrouwe : *Placet.*

De reeks portretten van Keizer Karel, vormt mede een buitengemeen belangrijk geheel. Van af zijn dageraad tot aan het dalen van zijn loopbaan, verschijnt de Keizer ons beurtelings in schildering en gravuur, op munten en medaliën en zelfs in tapijt- en beeldhouwwerk. Een klein drieluik, in de keizerlijke galerij te Weenen, toont hem ons in wat mag beschouwd worden als zijn oudste portret, met zijn zusjes Eleonora en Ysabeau, de laatste met een pop in de hand. *Le duc Charles en l'âge de deux ans et demi,* luidt het opschrift. Op een ander stuk, toebehoorend aan dezelfde verzameling, is hij zeven jaar en houdt een valk in de hand. Naarmate zijn trekken zich vormen, accentueert zich de vooruitspringende onderkaak. Op een, aan Mabuse



JAN GOSSAERT VAN MABUSE (?):
KEIZER KAREL.
(Museum van Budapesth).



ANTONIO MORO

PHILIPS II.

(Hoort toe aan Z. M. den Koning van Engeland, Buckingham Palace).

toegeschreven portret, dat deel uitmaakt van de koninklijke verzameling te Windsor, is de kin op geheel abnormale wijze uitgerekt. Van een weinig vroeger datum is waarschijnlijk het beschilderde borstbeeld in gebakken aarde,



CONRAD MEYT (?) : Borstbeeld van Ferdinand I.
(Gemeentelijk Museum, Middelburg).

dat aan het Museum te Brugge behoort en vroeger door ons aan Conrad Meyt van Worms is toegeschreven.

Bij dit stuk, dat een zeer opvallend karakter draagt, verzuime men niet op te merken, dat enkel de kop er van oud is ; deze moet te Mechelen zijn uitgevoerd, waar de beeldhouwer in dienst stond van Margaretha van Oostenrijk. En, wat vooral belangrijk is, vindt hij zijn pendant, op de tentoonstelling zelve, in de buste van Ferdinand die aan het gemeentelijk Museum te Middelburg behoort. Geheel van denzelfden tijd, is het prachtige portret, veel sterker dan de natuur, eigendom van het Museum te Budapest, een der kapitale werken van de expositie en tegenwoordig aan Mabuse toegeschreven, nadat het vroeger aan Barend van Orley gegeven was.

De keizer, men zal het moeten erkennen, werd door zijne schilders tamelijk slecht gediend, tot op het oogenblik toen het penseel van Titiaan en de beitel van Leoni, op de keizerlijke trekken den stempel drukten van hun genie. De prachtige verzameling munten, te Brugge door de goede zorgen van den heer Alfons de Witte bijeenverzameld, en de rijke prenten collectie, bijeen gegaard door de heeren Moes en Mensing, van Amsterdam en Masson

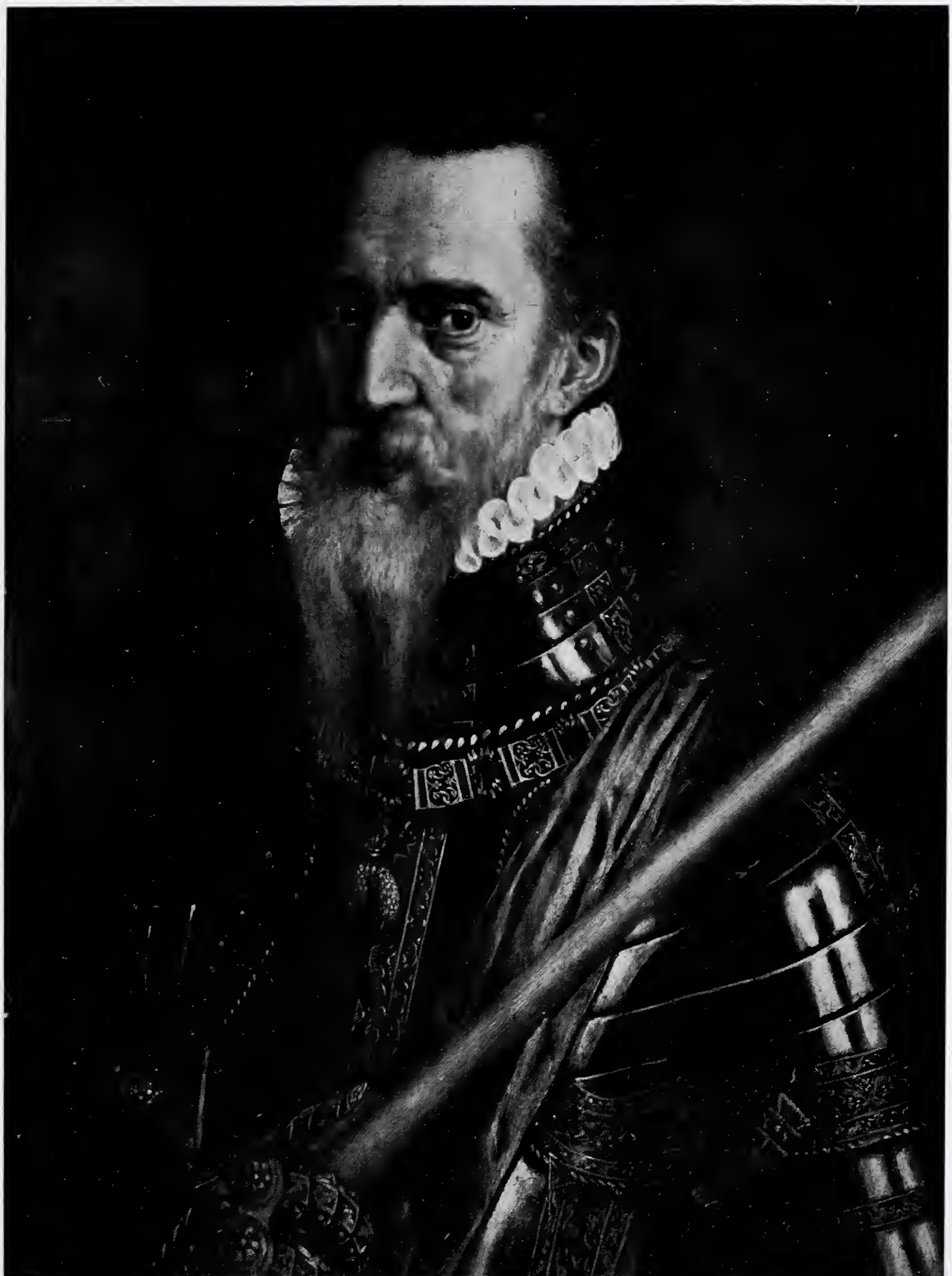
van Amiens, stellen een uitzonderlijke iconographie samen van den Keizer en zijn huis. Dit geheel, uit al deze onderscheiden elementen bijeengebracht, gevoegd bij de prachtige wapenrusting uit de koninklijke verzameling te Madrid, doet deze figuur als 't ware weer voor onze oogen herleven. Het mooie ruiterportret uit de verzameling van Lord Northbrook, reeds op de tentoonstelling van 1902 gezien en door den heer Friedländer aan Cornelis Engelbrechtsen gegeven, eindelijk het portret in borstbeeld van den prins van Croy Solre, volgens de overlevering geschilderd in het klooster Yuste, waar de machtige souverein, in wiens staten de zon nooit onder den einder daalde, ons verschijnt met een witten baard en als in tegenwoordigheid van het nietige der aardsche dingen, is een portret waarvan de documentaire waarde de artistieke armzaligheid vergoedt.

De familie van Keizer Karel is ter tentoonstelling vertegenwoordigd door werken van aanzienlijk belang. De kunstenaars, gaandeweg bevrijd van de boeien der conventie, beijveren zich om aan hun figuren tegelijk meer breedte en meer levendigheid te geven. De XVIe eeuw is het tijdvak van de groote meesters van het portret.

Het allerliefste vrouwenkopje, dat door den heer Cardon tentoon was gesteld en dat in een der hoeken een gekroonde Y draagt, zou niet, volgens den heer Glück, een zuster van keizer Karel, maar van 's keizers zoozeer betreurde gemalin, Isabella van Portugal zijn. Naast de artistieke waarde, zou zich dan nog een geheel nieuw belang hechten aan dit uiterst fijne en teedere schilderwerk, waarvan de geleerde Oostenrijksche kritikus niet dan onder voorbehoud de toeschrijving, zoowel aan Mabuse als aan van Orley, aanvaardt.

Filips II telt op de tentoonstelling een afbeelding van allereersten rang, die in het bezit van den koning van Engeland is. Onbetwistbaar werk van Antonio Moro stelt het ons, bij gebreke wellicht van het portret, dat aan den vooravond van Filips' huwelijk aan Maria van Engeland gezonden werd, tegenover een schilderij, dat van zeer nabij aan dit tijdvak raakt en waarschijnlijk te Windsor is ontstaan. De figuur is overigens op zijn Engelsch gekleed en draagt op 't hoofd de kleine toque à la Henri II, die men zelden op Spaansche portretten vindt. Onder een voordeelig uiterlijk geeft het wél het goede denkbeeld van den zeer aan genot verslaafden jeugdigen vorst, dien de Engelschen gekend hebben. De ketting van de Orde van het Gulden Vlies is door een veelsnoerige halsketen vervangen. Aan het meerendeel der Belgen, openbaart dit portret een Filips II, die wellicht is geflatteerd, maar die door zijn innemend uiterlijk een scherp kontrast vormt met die welke in de Nederlanden door de plaatsnede werden verspreid.

De dochters van Karel II, Dona Maria, Dona Juana en Margaretha van Parma, eigendom van het Museum te Brussel, geven, de beide eerste ten



WILLEM KEY:
FERDINAND ALVAREZ VAN TOLEDO, HERTOG VAN ALVA.
(Eigendom van den Hertog van Alva, Madrid).



WAPENRUSTING VAN PHILIPS DEN SCHOONE. (Keizerl. Musea, Weenen).

minste, als kniestukken dezelfde figuren weer, die ten voeten uit, in het Museum te Madrid zijn te vinden, en beslist werk van Moro zijn, die toen in dienst van Keizer Karel stond. Gewoonlijk worden de Brusselsche stukken aan zijn

leerling Coello toegeschreven. Uit een oogpunt van gelaatkunde buitengewoon interessant, geven ze tevens den indruk van een volmaakte gelijkenis. Vooral Margaretha van Parma, die voorgesteld is met een bit in de hand, is onmiddellijk naar de natuur genomen. De penseelslag er van is vrijer dan in bovengenoemde werken. Deze portretten hebben tot in 1853 aan Louis-Philippe behoord en figureerden zelfs in den Louvre. Door het portret ten voeten uit van Filips III, in zijn jeugd vervaardigd, dat aan den keizer van Oostenrijk behoort, leeren we zoowel den afstammeling van keizer Karel, als die van de schilders kennen, die aan zijn regeering verbonden waren. Pantoja de la Cruz stamt van Coello af, die zelf door Moro gecreëerd was. De Spanjaarden zijn de Vlamingen opgevolgd. Op het schoone portret, ten voeten uit, van Isabella van Frankrijk, de laatste gemalin van Filips II; dat door den heer Spiridon te Parijs was ingezonden, heeft Moro in zekere mate het strenge karakter van de modellen, die zijn penseel afbeeldde, verzacht. Het kostuum zelf, dat eer Fransch is en vooral het fraaie, roode kleed geven der bevallige prinses een meer wereldsch uiterlijk.

De hertog van Alva, grootmeester der Orde van het Gulden Vlies, nam op de tentoonstelling zijn aangewezen plaats in. Klaarblijkelijk naar het leven genomen, blijft de geduchte handlanger van Filips II niet beneden zijn reputatie. Dit is wél de van top tot teen geharnaste krijgsman met den commando-staf en de sjerp, dien de schilder had voor te stellen! In elk geval mag het doek, dat in het Museum te Brussel t'huis behoort, als zeer merkwaardig beschouwd worden, al is de toeschrijving aan Moro er van betwist. Daar we in de gelegenheid zijn geweest om het stuk te zien, dat wél voor echt wordt gehouden en dat zich tegenwoordig in Amerika bevindt, hebben we tusschen deze twee werken genoeg punten van afwijking ontdekt, om het in België achtergeblevene niet als een simpele copie te verwerpen.

Het portret in borstbeeld door den tegenwoordigen hertog van Alva ingezonden, dat aan Willem Key wordt toegeschreven, geeft aan het personage een nog somberder uitzicht dan het vorige. De uitdrukking er van is inderdaad vervaarlijk en men vraagt zich af of de schilder niet zijn best heeft gedaan om die nog te onderstrepen, waarschijnlijk overeenkomstig het verlangen van zijn model. Onze fotografen toonen zich veel genadiger! Key schijnt voor de historie te hebben gewerkt. —

De reeks geschiedkundige portretten voegt werken van zeer ongelijke verdiensten bijeen, waarvan vele, overigens eigenaardig en interessant, slechts op middellijke wijze in verband staan met het eigenlijke doel der tentoonstelling. Dit kan er nog door waar er sprake is van een Ridder van het Gulden Vlies, zooals Hendrik VII van Engeland, dat door het Oudheidkundig genootschap te Londen werd ingezonden, waarschijnlijk werk van een Engelschen schilder, of zelfs Vincentius van Gonzagua, hertog van Mantua, onder wien



NEDERLANDSCHE MEESTER, 1600 :
VINCENTIUS VAN GONZAGA, HERTOG VAN MANTUA EN VAN MONTFERRAT.
(Keizerlijke Musea, Weenen).

Rubens tot bloei ontlook en F. Pourbus roemruchtige werken schiep, maar wat komen hier Jacobus II van Schotland en Maria van Lorreinen, de ouders van Maria Stuart verrichten, een doek, dat door den hertog van Devonshire wordt tentoongesteld en Maria Stuart zelve in « witten rouw » overigens een allerliefst portretje, dat aan Mrs Morrison behoort, of ook van Pantoja de la Cruz, het portret van Didier de Valmayor, ridder van Alcantara, dat in 1609 geschilderd werd en door de Ermitage te Petersburg is ingezonden en eindelijk dat van Hendrik III van Frankrijk, eigendom van den graaf de Gallard te Parijs, dat aan Clouet wordt toegeschreven?

Eenige schoone portretten van Lukas Cranach den Oudere, behooren tot de zeer belangrijke inzendingen uit vreemde collecties en stellen eigenaardiger wijze alle hetzelfde personnage voor, Georg met den Baard van Saksen, geschilderd in 1534 (Kaiser Friedrich Museum te Berlijn en Museum te Leipzig); 1535 (Verzameling van Schleissheim), eindelijk nog een ander, zonder datum uit het Groot-hertogelijk museum te Gotha. Het museum te Leipzig zond bovendien nog van den zelfden schilder in, een heel mooi portret van Christiaan II, van Denemarken, van wien het bekend is dat hij in Vlaanderen is geweest, waar zijn gemalin, de zuster van Keizer Karel, is gestorven. Een ridder van het Gulden Vlies, niet geïdentifieerd, werd tentoongesteld door een afstammeling van den schilder, den heer L. von Cranach.

Door het naast elkaar hangen op een zelfde paneel, danken twee portretten van hetzelfde personnage *Jan van Wassenaer* aan deze toevallige ontmoeting de determinatie van een hunner, en wel 't beste, dat in den Louvre thuis behoort. Er is hier sprake van den *Seigneur à la médaille de la Vierge et de la Toison d'Or*, vroeger door Camille Benoit aan Jan Mostaert toegeschreven. Opmerking verdient dat dit portret van dezen Ridder van het Gulden Vlies, op den kraag zijner chemisette de initialen I W geborduurd draagt. De uitleg hiervan geeft het andere portret uit het Museum te Arnhem : *Johan van Wassenaer starf A° 1523.* Een teekening van de verzameling van Arras, waarvan een fotografie ter tentoonstelling aanwezig was, had sedert lang de kwestie kunnen oplossen.

We zien ons nu wel gedwongen om deze opsomming te staken, maar we mogen toch niet verzuimen om onder de reeks beeldtenissen nog aan te duiden, het allerliefste portret van een jeugdigen edelman, dat deel uitmaakt van de collectie van den hertog van Anhalt te Woerlitz en waarschijnlijk met goede reden aan Lukas van Leyden toegeschreven wordt. Ook hier leest men op de chemisette van den man den naam, wit op wit geborduurd : Claes van Isen, d.w.z. Claes van Isendoren. Hieruit mag men afleiden dat het de gewoonte was om niet alleen de voorletters, maar den vollen naam der personages in den kraag van hun onderkleed te borduren.

(Wordt voortgezet).

HENRI HYMANS.



Het Belgische Paviljoen te Venetië. LÉON SNEYERS, architect.

BELGISCHE KUNST TE VENETIË

GROOTE, internationale tentoonstellingen zijn dikwijls niet méér dan geweldige bazaars, waar duizenden schilderijen verward, zonder eenige orde of regelmaat op een hoop liggen. Men heeft al de moeite der wereld om de enkele belangrijke dingen uit den confuse warboel van middelmatige doeken optedelven, die in eindelooze rijen langs de wanden zijn uitgestald, en men zou zeggen dat het doel der inrichters dezer reusachtige schildersfooren uitsluitend is geweest om 't publiek voor goed een tegenzin te doen krijgen in alles wat op schilderen lijkt. Op de internationale exposities te Venetië, die zich, zooals men weet, alle twee jaar herhalen, werd men door een geheel verschillenden indruk aangenaam verrast. De heer Fradeletto, die er de voornaamste inrichter van is, had zich ten minste in zekere mate voor overlading weten te vrijwaren. De groepeering in nationale onder-afdeelingen en de naijver, die hierdoor tusschen de verschillende landen ontstond, heeft aanleiding gegeven tot een zeer gelukkige keuze. Bij gevolg kan men hier wellicht het best de evolutie in de Europeesche kunst nagaan.



VICTOR GILSOUL: DE HAVEN VAN OOSTENDE.

En de expositie van dit jaar was uit dit oogpunt bizonder karakteristiek en belangrijk. Met uitzondering van de Fransche, waren alle scholen zeer gunstig in hun toongevende strekkingen vertegenwoordigd en wanneer die der Franschen al niet in al haar huidigen glans verscheen, heeft men in de afdeeling die ze besloeg in ieder geval kunnen opmerken in hoe hooge mate de independenten, de impressionisten, heden ten dage te Parijs zegevieren over het oude officieele academisme.

Sinds lang had zich geen diergelijke gelegenheid tot het onderling vergelijken der onderscheiden scholen, met hun verschillende neigingen voorgedaan en dit was de taak waaraan de kritikus zich had te wijden, wien een gunstig gesternte dit jaar naar de boorden der Lagunen had gevoerd.

Men kan niet door Venetië gaan, zonder er schimmen te zien oprijzen. Ze vlotten tusschen de nevelen door, die op zekere uren van den dag aureolen om de eilanden leggen. Evengoed als den droomer beheerscht het verleden er den geleerde. Hoe verleidelijk is 't om die meesters te vieren, die de vreugd van het leven tot zulk een hoogte verhieven, dat ze er tot uitputtens toe van genoten, om eindelijk te vervallen in de diepste melancholie. Hoe zou men aan het Paleis der Dogen, de Scuola San Rocco, de Academia voorbij kunnen gaan, zonder van Tintoretto, Titiaan en Veronese te spreken. Hoe zou men de poort van San Giorgio degli Schiavoni kunnen openen, zonder minstens eenige woorden aan Carpaccio te wijden. Hoe kan men, vooral als men uit Vlaanderen komt, voorbij trekken zonder te gaan bezoeken wat Rubens, die zijn eersten beschermer Vincentius van Gonzagua te Venetië had ontmoet, verschuldigd was aan de stad van Tintoretto. Maar men moet zich weten te beperken en voor 't heden niets anders in dat kunstverleden zoeken dan een lichte verheffing die ons helpt om het tegenwoordige te verstaan.

De tentoonstellingen te Venetië hebben bovendien een tegelijk Italiaansche en Europeesche beteekenis, die belangrijk is om na te gaan. Ze vormen een eigenaardige poging om van de aloude stad als 't ware de poort te maken, waardoor de zich steeds ontwikkelende kunst van Westelijk Europa aan de huidige, vreemd genoeg zoo laag gezonken Italiaansche kunst, iets van de weldaden kan terug betalen, die ze vroeger van haar ontving.

« Venezia portus artium ! » Die woorden op de affiches van het internationale salon, zijn als een kunst-programma. In die tweede hergeboorte van Italië, waarvan Europa tegenwoordig het schouwspel bewondert, wil ook de Dogestad een rol spelen. En welke andere zou ze daarvoor kiezen dan die welke ze tegen het eind harer loopbaan zoo nobel heeft vervuld, door de wereldstad te zijn van de kunst en het genot. Ze mag er niet aan denken om haar ouden voorrang als handelsstad te handhaven; want de paketbooten vinden zeker den weg der Lagunen niet meer, die door de galeien zijn

vergeten. Maar waarom zou ze, in het wonderschoon decor harer paleizen en monumenten, niet weer een soort van kunsthoofdstad worden, waar alle Westersche scholen voeling kunnen krijgen met elkaar. Eertijds heeft ze deze rol vervuld met ongeëvenaarden glans en met dat overheerschend karakter, dat de doorluchtige republiek ook aan haar staatkundig beleid wist te geven.

Toen de ontdekking van Amerika en de samenstelling der groote Europeesche monarchieën, de aristocratische macht der Loredanen en Mocenigos ten onder gebracht had, wist deze zich met goede gratie daarin te voegen en men kent haar ongeëvenaarde kunst om de stapels ducaten, die door haar prachtlievende stichters waren opgehoopt, weer in feesten uit te geven. Zoo was Venetië in de XVIIIe eeuw de koningin van de wellust, en de bekoring, die nog heden van haar uitgaat, is misschien nog een weergalm van dit lange, ironische feest, weemoedig en teeder tevens, als het doodenbal, dat een voornaam Venetiër vóor zijn doodskist wenschte te zien geven, eer hij, door muziek uitgeleid, in versierde gondolen, naar het Eiland der Dooden werd gebracht. Een aandoenlijke geschiedenis, die met aangename variaties het bekende thema van den Dood van Venetië commenteert en die hare glorie bestendigt. Deze ligt geheel in 't begrijpen van 't genot, in dien eeredienst der kunst, die 't genieten wil vermooien. Zonder kunst en zonder genot, zou Venetië ongetwijfeld het lot harer rampspoedige zusteren Torcello en Chioggia gedeeld hebben, gaandeweg zou er een schamel visschersdorp zijn krottige huizen om San Marco heen gebouwd hebben en de malaria, die omhoog steeg uit de Lagunen, zou geëindigd zijn met de bevolking uit te roeien, die zoo droevig onderworpen is aan haar lot. Maar zij is integendeel gebleven een der schitterpunten van de wereld, een dier onmisbare bedevaartsoorden voor den mensch, die menschen wil leeren kennen. Een kostbare les voor alle mercantiele beschavingen, die zich niet door het streven naar schoonheid voor den dood kunnen vrijwaren.

Maar kunst verandert en wijzigt zich ook. En het is misschien omdat Italië door zooveel meesterwerken uitgeput, niet heeft willen verstaan dat ze op dit gebied haar rol van opvoedster verwaarloosd had. Om die te herwinnen, moet ze, op haar beurt, de lessen der Barbaren aanvaarden, aan wie zij eertijds het schoone evenwicht der dingen had geleerd. Venetië wil hierbij als bemiddelaarster optreden; een nuttige en waardige taak, die zij met goed gevolg begint te vervullen.

In de weelderige en zwijgende stad, geen andere industrie kennend dan de nijverheid van weelde en kunst, is alle aandacht inderdaad op deze tweejaarlijksche kunstfooren gericht, die met zulk een blij leven, den ouden openbaren tuin bezielen, die indertijd door Napoleon aan Venetië ten geschenke is gegeven, om haar voor de schorsing van haar Doge en het verlies



GEORGE MORREN : ZOMER.

van den raad der Tien te troosten. Tevens verleent de zorg, die men aan de inrichting der zalen en de keuze der stukken besteed heeft, aan het geheele salon een atmosfeer van kunst, die men moeilijk elders zal weervinden en die een synthetisch overzicht vergemakkelijkt.

Wat ons, zelfs na een oppervlakkig bezoek, 't eerste treft, is dat er tegenwoordig in Europa maar drie groote scholen zijn: de Fransche, de Engelsche en de Belgische (1). Italianen, Duitschers, Amerikanen, Spanjaarden, Scandinaven zoeken een formule bij de een of ander dier vreemde kunst disciplines; al naar de mate van hun temperament passen ze die toe met gestrengheid of met virtuositeit, maar op enkele uitzonderingen na, slagen ze er niet in om ze te veranderen of er een inderdaad oorspronkelijken vorm aan te ontleenen. Ze knoopen de onderbroken traditie niet weer vast. Belgische schilders daarentegen, gaan, net als Franschen en Engelschen, voort met uit hun eigen bodem te putten. Het is waar dat deze buren elkaar onwillekeurig beïnvloeden, maar het essentieel en blijvend karakter dat ze danken aan hun ras en hun land, overleeft toch iederen anderen invloed. De oorspronkelijkheid der Belgische school openbaarde zich bijzonder krachtig te Venetië. De heer Fierens-Gevaert, algemeen commissaris der Belgische afdeeling, en zijn sekretaris de heer Ed. de Bruyn, hebben met een zeldzame breedheid van keus weten te kiezen tusschen de meest belangrijke werken, die in de laatste jaren in België zijn voortgebracht, alles wat in het nationale temperament inderdaad karakteristiek is. Ze hebben zoo een verzameling bijeengebracht, die op bewonderenswaardige wijze een kort overzicht geeft der Belgische kunstbeweging, gedurende de tien laatste jaren en die haar een heel hooge plaats aanwijst in de kunst van Europa.

Deze verzameling vond hier een passende omgeving. België opende, zooals men weet, dit jaar een speciaal paviljoen op een terrein, dat haar door de stad Venetië was aangewezen en dat uitsluitend aan tentoonstellingen van Belgische kunst gewijd zal blijven. De heer Leon Sneyers is er de ontwerper van. Hij vatte het op in zijn geliefden rechtlijnigen stijl, waarvan men de soberheid en den eleganten eenvoud moet prijzen. Ongelukkig vergt deze stijl, om eenigszins te gemoet te komen aan de droogheid en dorheid van zijn lijnen, het gebruik van een prachtige, schitterende grondstof. En aangezien het crediet, waarover men beschikte, maar zeer beperkt was, moest de heer Sneyers zich te vreden stellen met gepleisterde muren, en hoe mooi ook de sgrafitti zijn, waarmee Fabry den gevel heeft getooid, hoe karaktervol de twee beelden van Georges Minne, die de pylonen aan den ingang versieren, de algemeene indruk van den bouw is toch een beetje armzalig; doch bij die

(1) Deze bewering blijft voor rekening van den schrijver. Red.

armoedigheid van het uitwendige, komt de weelderige en verfijnde bekoring der inwendige versiering des te beter uit. Langs een klein atrium van genueesch marmer, dat prachtige materiaal met de tonen der namiddagzon over dorre bergen, komt men in het paviljoen. Héel eenvoudig van lijn, geeft het al dadelijk een indruk van elegantie en sobere fijnheid, die zich onwillekeurig aan ons opdringt en ons niet meer verlaat. Dat is wel inderdaad de somptueuse vestibule voor een modern kunstpaleis.

Twee kleine zijzalen, door heel teer getinte gordijnen afgesloten, die daardoor nog veel intiemer worden, zijn voorbehouden aan de kunst van zwart en wit. Dit jaar ontmoetten wij er de subtiele en machtige Brugsche evocaties van Fernand Khnoff, de teekeningen van Rops, Rassenfosse en Delaunois; als we die voorbij zijn, komen we in twee groote hallen, waaruit het eigenlijke paviljoen bestaat. Ze zijn met veel bevalligheid versierd en in een sobere noot gehouden, die voortreffelijk met hun bestemming overeenkomt. Andere afdeelingen waren misschien weelderiger en schitterender ingericht, maar hadden 't gebrek dat ze aan de tentoongestelde werken schaadden: zoo bijv. de Weensche zaal, waar de witte versiering, hoe mooi die op zich zelf ook was, tot aan het lichtste schilderij iets steenkoolachtigs en zwaars gaf, waardoor het soms onuitstaanbaar werd. De eenvoudige grijze versiering van den heer Sneyers doet daarentegen de doeken en beeldhouwwerken op de gelukkigste wijze gelden. Wellicht dat zijn onmiddellijk Weensche inspiratie ten gevolge heeft, dat ze niet heel wel, ten minste in hun geheel genomen, de interessante beweging van toegepaste kunst vertegenwoordigt die zich in België openbaart, hoewel haar bescheidenheid zeker deugds genoeg is.

De kunstwerken, die in deze verleidelijke omgeving de aandacht der Venetianen en der talrijke doortrekkende gasten te Venetië getrokken hebben, waren alle, of bijna alle, belangrijk. Het meerendeel er van was natuurlijk al in België bekend, omdat de heer Fierens-Gevaert en zijn medewerker hun keus uitsluitend onder de voortbrengselen der laatste tien jaren gemaakt hadden. Maar toen men ze, door zulk een intelligente keuze zoo wel vereenigd zag, kon men zich van den afgelegden weg beter rekenschap geven en zag men duidelijk hoeveel schilders als Victor Gilsoul, van Rijsselberghe en Emiel Claus met elkaar gemeen hebben, hoeveel ze aan hun volk en hun land zijn verplicht — een zekere toon in hun realisme, een eigenaardig vermogen om innigheid uit te drukken, het inkeeren in zichzelf en bovenal de gaaf der kleur, die de meest middelmatige onzer kunstenaars aangeboren schijnt te zijn.

Maar het is in het landschap vooral dat men de Belgische oorspronkelijkheid speurt. En bezwaarlijk had men in andere afdeelingen wel meer uitvoerige doeken gevonden dan *Dooi te Gent*, van Baertsoen, *de Wind die*

de Nevelen verdrijft, van Georges Buysse, *Winter*, van Jean Delvin, *In Kloosterland*, van Alfred Delaunois, dan de Hollandsche aquarellen van Cassiers, de Zeestukken van Marcette, de verwonderlijk mooie Lente-visies van Claus, de *Stroom*, van Wytsman en de mooie studies in 't Zuiden van Van den Eeckhoudt. Die doeken waren voor mij natuurlijk niet nieuw. De meeste er van had ik zelfs verscheidene malen gezien, maar toen ik ze weervond in deze nieuwe omgeving, begreep ik er des te beter de groote bekoring van en verstond ik den diepen indruk dien ze op de critici en het vreemde publiek gemaakt hebben.

Er was echter op de tentoonstelling te Venetië een nieuw en heel belangrijk doek de *Haven te Oostende* van Victor Gilsoul. Gilsoul verschijnt mij altijd als een verbazend virtuoos van den borstel, maar juist deze virtuositeit sleept hem soms mee om doeken voort te brengen, die niet anders zijn dan min of meer gelukkige variaties op een tamelijk banaal geworden thema. Dit nu was met het te Venetië geëxposeerde stuk volstrekt *niet* het geval. Het was dezen kunstenaar maar zelden gegeven om met zooveel kracht en met zooveel eenvoud te gelijk, aan zijn gevoel uiting te geven.

De poëzie van die vredige avonden, die daarom zoo schoon zijn in ons land omdat we ze zoo vluchtig voelen, gaf hij hier met groote bekoring en heel eigenaardige innigheid weer. Gilsoul's werk werd dan ook beschouwd als de « clou » van deze expositie.

Zoo ook George Morren's *Zomer*. Dit stuk, dat men te Brussel in de Libre Esthétique vond, heeft te Venetië den diepsten indruk gemaakt. Het heeft al 't gelukkig sereene van een gedicht van Francis Jammes, de gulden tonen der namiddagzon, en ik geloof niet dat de methoden, die impressionist of luminist worden genoemd, ooit met meer smaak en zekerheid toegepast zijn. Wat ze aan kracht en stijl bevatten, heeft, wel verre van aan het temperament van den kunstenaar te schaden, hem, terwijl ze hem aan een heilzame tucht onderwierpen, nog verrijkt. Hetzelfde deed zich voor met van Rysselberghe. Geen enkele schilder bleef met meer onwankelbare trouw gehecht aan een systeem, dat wel geroepen scheen om alle spontaneïteit te dooden, geen enkele bleef tevens zoo krachtig en sierlijk, getrouw aan zich zelf, aan zijn temperament, aan zijn visie, aan zijn ras en die bewonderenswaardige « Lezing » die we te Venetië hebben weergezien en die Emiel Verhaeren voorstelt, die zijn vrienden een gedicht voorleest, komt ons voor als een der meest levende en meest intieme doeken, die binnen de laatste jaren zijn gemaakt.

Zou men daarin niet een aanduiding moeten zien van een behoefte, waarvan onze schilders zelf zich nog niet goed bewust schijnen te zijn, de behoefte aan een heilzame tucht ? Aan begaafdheid ontbreekt het bij ons gewoonlijk niet en zelfs onder de tallooze misgeboorten, wier wanslagen men

op iedere driejaarlijksche constateeren kan, bespeurt men hier en daar een gelukkige greep, gloeiende brokken, geniale trekken zelfs, maar bedorven door groote onvolkomenheden in de techniek, gebreken in den smaak, onhandigheden in de compositie, in 't kort door een onwetendheid en een halve wetenschappelijkheid, die des te onvergefelijker zijn omdat met een weinig meer werk, een weinig meer klassieke zorg, hieraan gemakkelijk te gemoet kon zijn gekomen. Maar in de vreemde, op een keuze tentoonstelling gold 't vóor alles de groote hoedanigheden aan te toonen van onze *Belgische School.*

En de heer Fierens-Gevaert heeft er dan ook voor gezorgd om in het werk van hen die zich al te gemakkelijk laten drijven op hun ongebreidelde fantaisie, alleen die schilderijen of beeldhouwwerken uit te kiezen, die deze gebreken niet vertoonen.

Ik mag er in dit tijdschrift niet aan denken, om in alle onderdeelen de inzendingen te ontleden, die voor 't meerendeel aan ons kunstlievend Belgisch publiek zijn bekend en die vooral in hun vergelijking met wat de vreemde aanbracht, bijzonder belangrijk waren. Alleen wil ik nog aanduiden het succes, dat behaald werd met het *Park te Brussel* van Frans Gaillard, de Lampist van James Ensor, de *Spanjaard te Parijs*, en de *Moulin rouge* van Hendrik Evenepoel, en verder de doeken van Vloors, Wagemans, Laermans, Jacob Smits, de Gouve de Nuncques, van Mej. Anna Boch, de heeren Marcette, Viérin, Van den Eeckhout, het beeldhouwwerk van Rousseau, Lagae, Dillens, Van der Stappen, Minne, zonder te spreken van de grootsche figuren van Constantin Meunier, die de internationale zaal der expositie versierden.

Onze versieringskunst, was, zooals van zelf spreekt, ook niet verwaarloosd. Behalve zijn sgrafitti van den gevel, vertoonde Emiel Fabry er zijn paneel van den Dans, door 't Stedelijk bestuur voor den Muntschouwburg te Brussel aangekocht. Jean Delville had er zijn *Union des Ames*, die vreemd aantrekkelijke figuren, waarin hij heel de hooghartige onverzettelijkheid van zijn idealisme heeft uitgedrukt. Eindelijk was Ciamberlani er vertegenwoordigd met zijn idylisch doek dat hij *Honorons la Terre* gedoopt heeft en dat we op de laatste tentoonstelling van den kunstkring « Pour l'Art » hadden gezien. Door een heel eenvoudige architectonische schikking, kwam deze te Venetië bijzonder goed tot haar recht en maakte het daar veel meer indruk dan te Brussel en nooit kwamen de stijl- en teekenhoedanigheden die van den heer Ciamberlani een onzer meest begaafde sierkunstenaars maken, ons zoo schitterend voor.

Deze eenvoudige opsomming zou kunnen volstaan om de fijne keuze van deze tentoonstelling te doen bewonderen. Wat de kunst van ons tijdvak vooral karakteriseert, is een oneindige verscheidenheid van vormen en de wijze om

die vormen te zien. Geen regelen, geen leerstellingen, geen scholen meer, en die anarchie, die ook haar schaduwzijde heeft, die middelmatigheden veroorlooft om zich illusies te geven, die jonge kunstenaars aanzet om zich de allures van meesters aan te matigen als ze nog niet anders dan leerlingen zijn, stelt dan toch alle temperamenten in staat om zich in algeheele onafhankelijkheid te openbaren. Dit heeft de kritiek tot een verdraagzaamheid genoopt, die geëindigd is met zelfs enkele schilders te winnen, maar die zich in den vreemde vooral, moest doen gevoelen. De heer Fierens-Gevaert heeft ze geheel weten toe te passen om een weerspiegeling te geven van het merkwaardig intense kunstleven, waarvan ons land het tooneel is. En indien onze kunstenaars, die elkaar bij gelegenheid van dit salon te Venetië hebben ontmoet, eens te meer hebben kunnen zien welk een kostelijke les ons Italië heeft gegeven, hebben de Italianen en de vreemdelingen, die het Belgisch paviljoen bezochten, ook begrepen, dat op dat brandpunt der kunsten dat te Venetië heropend is, nog kostelijke ruilingsproducten konden worden aangebracht door de schilders der Lage Landen.

L. DUMONT-WILDEN.

NATIONALE KUNST ?

GOETHE zegt : « Vaderlandsche kunst en vaderlandsche wetenschap bestaan niet, kunst en wetenschap toonen ons het Goede, Schoone en Ware van de geheele wereld ». Het universeele wat iedere ware kunst omsluit, is veel meer dan de nationale schijn. Waardoor iets kunst is, heeft met land of geboorte aard niet veel te maken, hoogstens kan het nationale van invloed zijn op de onderdeelen van het kunstwerk.

Als er gesproken wordt van nationale kunst, spreekt men slechts over de onderdeelen. Een kunstenaar kan zóó op den Vaderlandschen bodem gesteld zijn, dat hij, hoewel op andere plaatsen vertoevende, wel een zelfde soort, een zelfden aard van kunst kan voortbrengen als hij dat in eigen land zal doen, doch bij voorkeur en dààr het gemakkelijkst zich in zijne kunst verstaanbaar kan maken.

De moedertaal blijft de liefelijkste, de innigste om de gewaarwordingen der ziel, in mede te deelen. Een dichter hoe begaafd en hoe knap ook in allerlei vreemde talen, zal bij voorkeur zijne gedichten in eigen taal schrijven. Dat neemt niet weg dat hetgeen hij dicht met het vaderland niets uitstaande behoeft te hebben. Het algemeen menschelijke zal uit zijn gedicht spreken. Immer zal het streven zijn de gezichtseinder te vergrooten. Met vleugelslag verheft het genie zich boven alle grenzen, deze vervagen; de aarde blijft !

De kunstenaar moet volkomen in harmonie zijn met zijne omgeving. Die harmonische omgeving zal hij zich vaak zelf kunnen scheppen, ook op vreemden bodem al is dat niet *de* harmonie van eigen Vaderland. Een te dikwijls verplaatsen kan gevaarlijk zijn voor den aard van zijn kunstuitingen.

Mag de kunst, als essentiëele uiting, geen grenzen erkennen ; de verschijningsvormen waarin ze zich openbaart, zijn vaak zoo sterk sprekend dat wij de landaard van den kunstenaar die ze schiep onmiddellijk zullen herkennen. Wij doen dan beter te spreken over individueele, dan over nationale kunst !

Nu kan men zeggen, wat doet het woord er toe ! Het karakter is er, en

daardoor herkennen wij den landaard van den vervaardiger van dat karakterhoudende kunstwerk.

Ik kan mij best voorstellen, en de feiten bewijzen het, dat een Hollandsch



Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring.
W. PENAAT : Eikenhouten huiskamer-ameublement.
(Uitgevoerd door «De Woning» te Amsterdam).

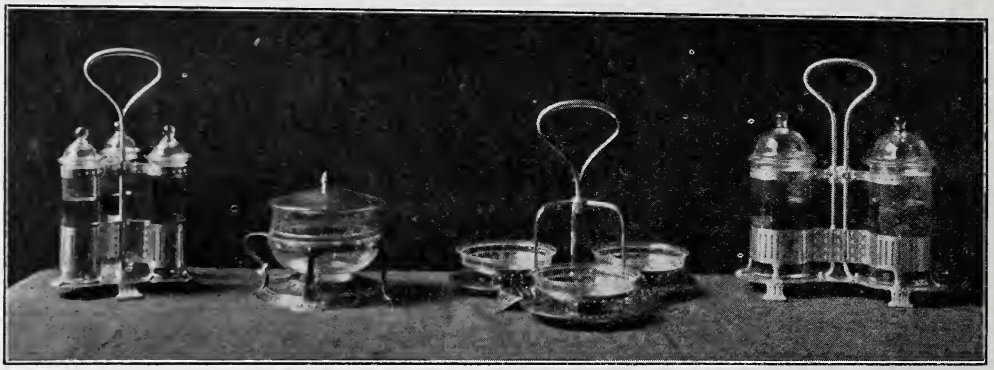
kunstenaar, in zijn kunstwerken niet die algemeen erkende Hollandsche eigenschappen vertoont en b. v. veel meer een Fransche of andere landaard-neiging aan den dag legt. Zoo'n kunstenaar zal zich in het land waar hij de meeste neiging van vertoont veel gemakkelijker verstaanbaar kunnen maken. Denken wij aan onzen Hollander, die onder den Fransch klinkenden naam van Georges de Feure in Frankrijk werkt.

De kunst als kern, blijft echter hetzelfde, want dat begrip is in alle gelijk ontwikkelde landen hetzelfde. Ja! bij alle volkeren der aarde is de kunst, dat is de heilige rythme, evenmaat, begrip van Schoon, Goed en Waar als grond in variaties aanwezig. Dat is het bovenmenschelijke of beter het echt zuiver menschelijke dat uit hunne werken spreekt, waardoor het tot een universeele uiting wordt.

Beelden van Michel Angelo, schilderijen van Rembrandt, hoe zeer wortelende in hun land en tijd van oorsprong, blijven aantrekken en bekoren

juist doordat ze van dat algemeene, dat zuiver menschelijke zoo schoone getuigenis afleggen. Of de genoemde kunstenaars deze beelden in Italie of die schilderijen in Holland tot stand brachten, zal er weinig toe gedaan hebben.

Dürer, de kunstenaar die in Duitschland, zoo wel als in Italië en de



Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring.
H. ELLENS : Tafelgerei van nieuw-zilver.
(Uitgevoerd door « 't Binnenhuis », Amsterdam).

Nederlanden arbeidde, overal waar hij zich bevond, drukte hij zich op de hem eigen individueele wijze uit.

Of Niewenkamp een houtsnede snijdt in zijn bekende woonschuit op een Hollandsche binnenvaart, of in de warme broeikasatmosfeer der tropen, en of hij daar dan die vaart met brug in hout snijdt of een afbeelding geeft van een Waringin boom, de wijze waarop hij gewoon is dat te doen, verandert daardoor niet, althans niet veel.

De wijze van etsen van Bauer is zoo geheel in harmonie met het eigenaardige sprookjesachtige van den Oriënt, dat hij zich als vanzelf daartoe voelt aangetrokken Of hij echter die Oostersche tafereelen of een cathedraal etst, hetzelfde karakter ligt er in.

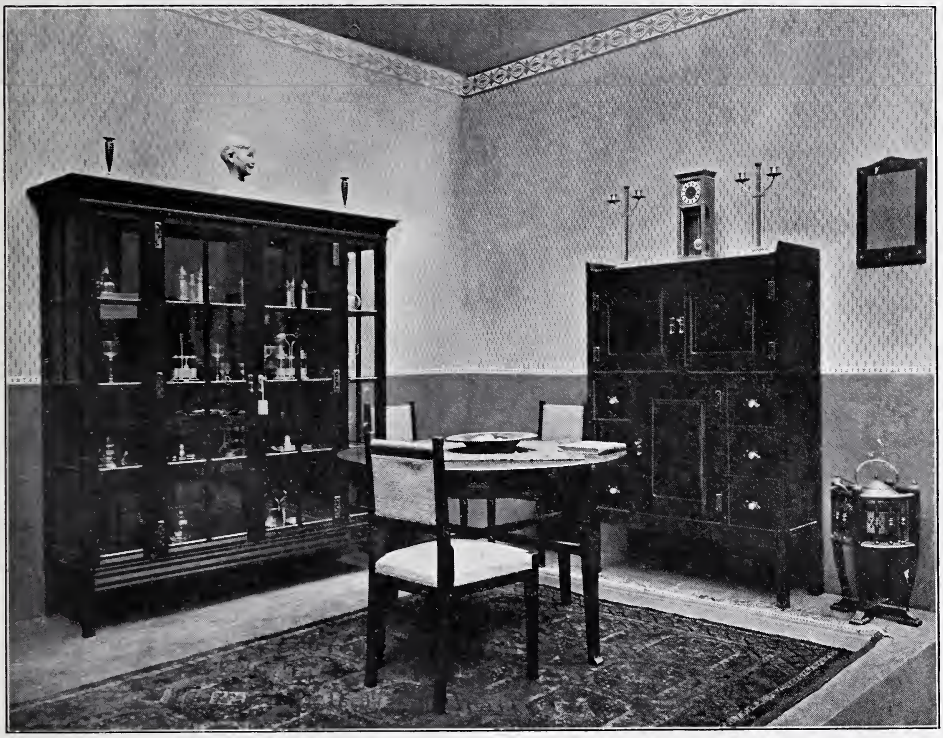
Zeer zeker kunnen kunstenaars op elkander van invloed zijn en zal er bij herhaalde aanraking en gewekte sympathiën een geesteswisseling plaats hebben, en daarvan iets in hun werk overvloeiën.

Er zijn kunstenaars, die in een bepaalden engen of wijden kring hun grootheid vinden. De een zal groot zijn op een klein deel van eigen bodem, anderen zullen de wereld noodig hebben en derden een bepaald ander deel der aarde om hunne gaven te kunnen toonen en tot grootheid te brengen. En toch zal in alle drie gevallen hun kunst, als zoodanig, universeel zijn.

In de kunst is het solidariteitsgevoel der volkeren het beste uitgedrukt ! Of de mensch, Europeaan, Aziaat, Afrikaan of wat ook is, het *goed* zijn van hen is overal ongeveer hetzelfde. Kwaad en goed staan ongeveer in gelijke verhoudingen tot elkander. Onverschillig waar de mensch zich bevindt, op

deze aarde gelden voor hem de wetten van de eeuwige harmonie, de evenmaat, waardoor kunst als uiting van het Goede en Ware, universeel is.

Traditie en geschiedenis, bodem, klimaat en voedingswijzen zijn op



Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring.
JAC. VAN DEN BOSCH : Mahoniehouten ontvangkamer-ameublement.
(Uitgevoerd door « 't Binnenhuis », te Amsterdam).

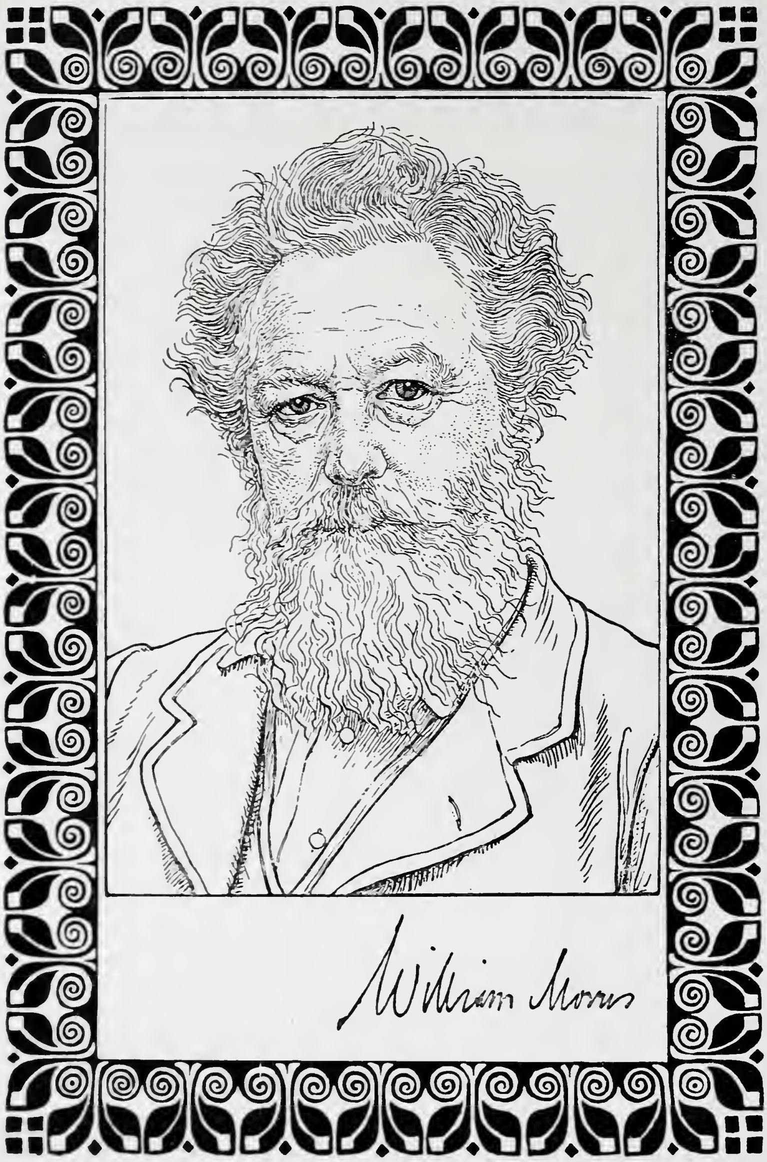
groepen van menschen te zamen getrokken in een bepaald land van invloed. Uit al deze eigenaardigheden zijn soorten van samenlevingen ontstaan, in harmonisch verband daarmede.

De kunstenaar levende in volkomen harmonie met deze omgeving, zal zijn kunst in verband met die harmonie te voorschijn brengen. En al is hij soms zijn tijd iets voorbij, toch zullen zijn kunstwerken van zijn tijd en aard blijven getuigen.

Een factor, die daarbij van grooten invloed is, is de wonderbaarlijke kracht, welke Goethe noemt de « Erdgeist », een kracht in beweging zijnde, waaraan niet te ontkomen is, zonder dat men met het harmonische geheel in botsing zou komen. Ieder die zijn tijd begrijpt en niet beklemd is door de studie onder de lamp, zal aan dien « Erdgeist » een willig oor leenen, en er aan gehoorzamen.

Over een deel van Amerika en geheel het westelijk deel van Europa is de

tijdgeest over de kunst in het algemeen, en dus ook over het kunstambacht en vooral ook over het technische mechanische gebied gevaren, groote revoluties daarbij verwekkende. Alle bestaande verhoudingen hebben daardoor reeds groote veranderingen ondergaan, of zijn in nog groote overgangs stadiums. De snelle communicatie middelen verbroederen de volkeren meer en meer, het solidariteitsgevoel wordt meer en meer bij de volkeren gewekt. Grenzen bestaan of zullen nog slechts politiek bestaan, ze zullen alleen door de zoo even genoemde eigenaardigheden van bodem, klimaat enz. bepaald blijven.

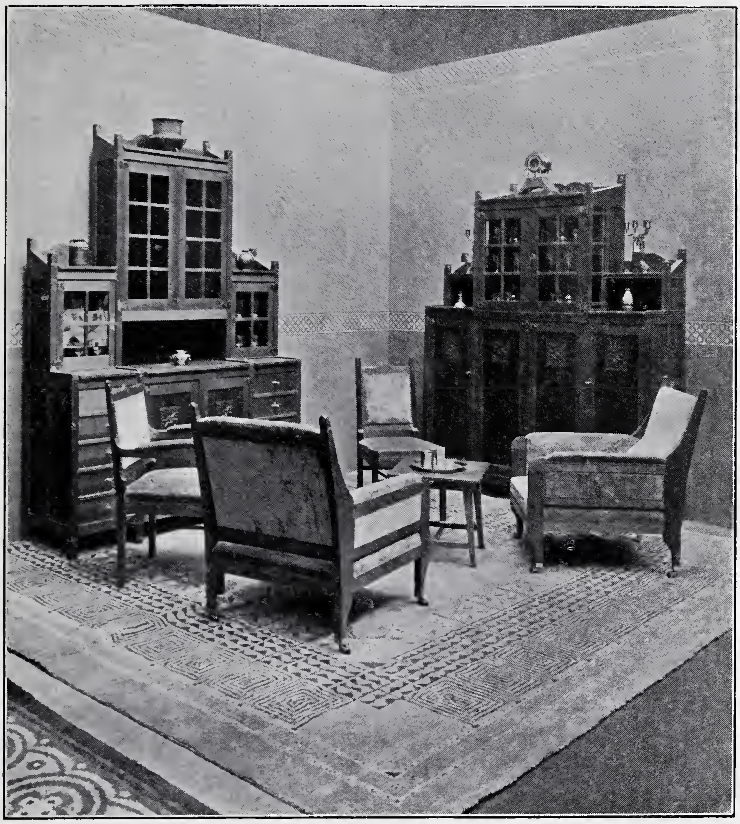


Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring.
S. H. DE ROOS : Boekversiering uit *Kunst en Maatschappij,* door William Morris.
(Uitgave van W. L. & J. Brusse, te Rotterdam).

Verder alle factoren na te gaan en te ontleden welke de huidige beweging veroorzaken, ligt eenigszins buiten het bestek van dit opstel. Slechts nog even zullen wij deze verder aanstippen. De groote veranderingen zoowel op technisch als mechanisch gebied, welke zelden in eenigen tijd zóó belangrijk zijn geweest als in de onze; het snelle wereldverkeer, zoowel als de enorme kracht die uitgaat van de drukpers en de vermenigvuldigingskunst, door de fotografie, zoowel als de met dit

alles gepaard gaande omwentelingen op sociaal-economisch gebied, zij hier genoemd.

Geen kunst is echt die niet streeft naar het absolute. Als wij dus verlangen naar een kunstuiting welke onzen tijd kenmerkt, ligt het in onze bedoeling te verlangen naar een in den tijd levende kunst geworteld in het absolute.



Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring.
H. P. BERLAGE Nz. : Eiken ameublement voor kamers en suite.
(Uitgevoerd door « 't Binnenhuis » te Amsterdam).

Wat de groote massa gewoonlijk onder « Moderne Kunst » verstaat, is gewoonlijk niet meer dan een modegril, ontstaan uit opgewelde sympathieën voor deze of die periode, gemengd met een iets van den tijdgeest en zeker niet beantwoort aan de genoemde kenmerken van echtheid, en niet een nadere beschouwing waard.

* * *

De afbeeldingen van werken van Ambachts- en Nijverheidskunst uit Engeland, Duitschland en Holland, welks wij uit tijdschriften hebben leeren kunnen of op tentoonstellingen als van Turijn, Milaan, Dresden, enz., hebben kunnen aanschouwen, doen ons zien dat de « Erdgeist » in alle drie deze landen op dezelfde wijze van invloed is geweest. De herleving der Ambachts- en Nijverheidskunsten had bijna gelijktijdig in die landen plaats. De tijd van verslapping heeft voor dezen tijd zwaar gedrukt. Al het schoone dat tot ons spreekt uit de voorwerpen van dagelijksch gebruik in de Musea bijeen gebracht, was bijna geheel verdwenen. Hebben wij het aan die verzamelingen te danken dat de behoefte aan die oude schoonheid is blijven leven ?

Er gaat van dat oude huisraad en van die sieraden een groote bekoring uit, een bekoring waaraan wel is waar de tijd heeft mede gewerkt, een bekoring welke wij echter totaal missen in de massa goederen waar wij gewoonlijk in onze samenleving mede toe moeten. De laatste tien a vijftien jaren is daar wel reeds verbetering in gekomen, doch te veel overheerschend is nog het leelijke.



Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring. Kijkje in de tentoonstellingszaal. Op den voorgrond de inzending borduur- en weefwerk van Mej. MARY VERWEY.

De opvoedende kracht van de Musea en verzamelingen is niet bij benadering na te gaan. Waarom bepaalt men dan tot nog toe die verzamelingen ten onzent tot den verleden tijd? Waarom even als men dat reeds op het schilderijen gebied heeft gedaan, legt men geen verzamelingen aan van de kunstnijverheidsvoorwerpen van onzen tijd? Wel is waar, enkele kleine instellingen zijn daarmede begonnen, doch dat is zoo op kleine schaal, dat het de naam van verzameling niet mag dragen; althans er niet dat overzicht mede gegeven kan worden om een duidelijk beeld te vormen van het reeds aanwezige goede materiaal! Zoo lang die verzamelingen er niet zijn, zullen wij het eenvoudig met onze geïllustreerde tijdschriften moeten doen en daar het willen en kunnen van onzen tijd in moeten nagaan.

In de drie hier genoemde landen zijn de ontwerpers voor gebruikskunst in flinken opmarsch.

Hoe geheel anders is de verhouding dezer ambachts-kunstenaars in het

leven, dan die uit den Renaissance-tijd. De kleine bijna huiselijke schaal in het kunstambacht van vroeger is verdwenen. Toen leerden groepen van Ambachts-



Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring.
MEJ. J. VAN EYBERGEN : In tombak en koper gedreven vaasjes en deurknoppen.
(Uitgevoerd bij Dikkers & C°, te Hengelo, O.).

lieden in gilde vereenigd, hun vak grondig bij de meesters, terwijl hun verdere ontwikkeling nog al beperkt bleef; de moderne ambachtskunstenaar geeft zich moeite voor een veelzijdige en algemeene ontwikkeling en leert het eigenlijke vak, waarvoor hij op wil komen aan den buiten kant kennen. Want een diep doordringen door zelf te arbeiden, wordt hem door de economische verhoudingen moeilijk gemaakt. Een wijze van arbeiden als de ambachtsmeester uit de gilden-tijden, was toch al uit den aard der zaak een dure, en in onzen tijd een zoo goed als onmogelijke.

De arbeid van een gilde-meester was lang niet altijd in de puntjes maar het was toch geschoolde arbeid, met liefde gedaan. Het menschelijk hopen en vreezen, is onwillekeurig in dat werk tot uiting gekomen, en schonk het de bekoring welke er nu nog van uit gaat.

Met de tegenwoordige werkwijze is onberispelijk werk te verkrijgen, de eischen aan de techniek gesteld zijn hoog opgedreven, en worden den arbeider streng toe gemeten, doch wat wij zoo gaarne in het werkstuk zien is vaak daardoor te loor gegaan.

De bekoring, die van het nieuwe werk uitgaat, is van een anderen aard, dan die van de oude voorwerpen gemaakt door een gildebroeder. De nieuwe bekoring moet gezocht worden in de nieuwheid van de gedachte en de zuiverheid van de onderlinge verhoudingen van het voorwerp, terwijl de kleur en de juiste harmonie het overige doen.

Het materieel voortgebrachte voorwerp, hoe schoon van verhouding, hoe juist van samenstelling, zal niet die innige bekoring kunnen wekken, welke de hand des kunstenaars in een door hem vervaardigd werkstuk kan leggen.

Moet dat zoo blijven? Wij hopen van neen, want op den duur zou het toch den ondergang van alle kunst in het ambacht kunnen beteekenen. Voor het werkelijke Ambachts- en Nijverheidskunstig voorwerp, is de individueele invloed van den vervaardiger van te groote beteekenis en te zeer met het tot stand komen der voorwerpen onafscheidelijk.

De wijze waarop onze ambachts-kunst door de kunstenaars van dezen tijd wordt voortgebracht, kan nimmer den vervaardiger die voldoening schenken, die de gildemeester gesmaakt moet hebben, als hij de dingen onder zijn handen zag groeien en gereed komen.

Verstaat mij wel, niet dat ik verlang dat men weer de werkwijzen van den gildemeester met zijn geheele herarchie gaat invoeren, en den tijd waarin wij leven daardoor zoude veronachtzamen. Maar wel wensch ik in het belang voor den bloei van ieder ambacht, dat het mechanische, zóó ontwikkeld mag worden, dat al het werk dat noodig is om een voorwerp te maken, en den mensch te veel tijd rooft, en even goed door de machine ja misschien door deze zelfs beter, gedaan kan worden, doch dat de afwerking waardoor het voorwerp pas een gedachte-stuk, een levend kunstwerk wordt, absolut door den kunstenaar zelf gedaan wordt. Daardoor is het alleen mogelijk een kunstwerk te verkrijgen, waarvan bezieling uitgaat. De machine, of de louter reproducerende ambachtsman, kan nimmer dat in het werkstuk brengen, wat er door de bezielende hand van den denkenden kunstenaar met liefde in uitgedrukt wordt.

Dan zullen wij weer van de voorwerpen inderdaad kunnen gaan houden en zullen ze ons van het leven verhalen op eene wijze gelijk aan de bekoring van oude voorwerpen.

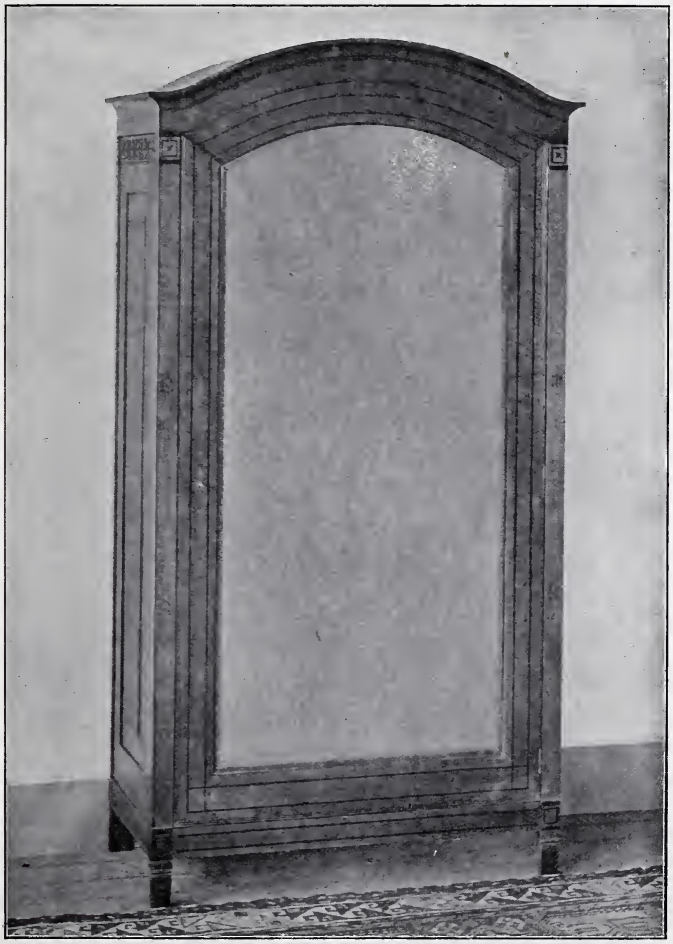
De voldoening van den modernen kunstenaar bepaalt zich, indien hij zooals veelal niet tegelijk de uitvoerder is, tot het resultaat van zijn ontwerp, als teekening in de eerste, en in de tweede plaats na de voltooïng door den uitvoerder. Gedurende de uitvoering naar zijn ontwerp kan slechts de kunstenaar een sugestieve kracht op den uitvoerder uitoefenen, en daardoor nog iets van het door hem doorvoelde in die voorwerpen, overbrengen. Vaak gebeurt

het echter dat door de onverschillige handen der uitvoerders, de liefde, welke de denker in het werk legde, wordt omgebracht.

Allen die weten en begrijpen wat kunst is, zullen het met mij eens zijn, dat de voldoening van het met liefde arbeiden aan een kunststuk, den ambachtskunstenaar niet onthouden *mag* worden. Het genoegen in het werk moet altijd samen gaan met *het kunstwerk*.

(*Wordt voortgezet*).

JAC. VAN DEN BOSCH.



Tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring.
C. W. NIJHOFF: Eikenhouten spiegelkast
(Uitgevoerd door de Firma Haag & Zoon, Amsterdam).

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ □ □ □ □ □ AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST □

COLLECTIVE TENTOONSTELLING VAN DE NEDERLANDSCHE VEREENIGING VOOR AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST, IN HET GEBOUW VAN DEN HAAGSCHEN KUNSTKRING TE 'S GRAVENHAGE

Mocht de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst reeds eenmaal en wel voor het eerst, op de Wereldtentoonstelling te Milaan in 1906 met een flinke collectieve inzending voor den dag komen en daarmede de grand-prix verwerven, en daardoor de gevestigde goede reputatie welke onze hollandsche kunstnijveraars in het buitenland bezitten, handhaven: thans houdt bovengenoemde vereeniging voor het eerst in ons land een collective tentoonstelling uitsluitend van werk harer leden, en wel in het gebouw van den Haagschen Kring.

Zondag den 1sten September werd deze tentoonstelling geopend. Het Bestuur van den Haagschen Kunstkring komt de eer toe, het eerste in ons land het initiatief genomen te hebben, deze vereeniging tot het houden van een tentoonstelling uit te noodigen en in staat te stellen. Een flink voorbeeld is daarmede door hen gegeven. Een woord van hulde zij hun daarvoor gebracht!

De verzorgers dezer tentoonstelling kunnen genoegen van hunnen arbeid hebben. De zaal van den Kunstkring ziet er zoo geheel anders uit als wij dat gewoon zijn. Op aangename wijze zijn langs de lange wanden een elftal kamertjes afgedeeld. Ieder dezer gemeubelde vertrekken is in de door de tentoonsteller gewenschte kleuren gebracht, hetzij door het aanbrengen van gekleurde stoffen, hetzij door het beplakken met behangpapier en versierde randen, tapijten, gordijnen, etc.

Enkele der ameublementen in deze kamers tentoongesteld kunnen de lezers van *Onze Kunst* bekend zijn. Zoo is er van A. W. Kort, het ameublement en batikwerk dat afgebeeld staat in het Maart-nummer van 1907, van Ant. J. Sanders, een ameublement waarvan het kastje voorkomt in het Februari-nummer op pag 86, van W. Penaat eet- huiskamer ameublement, dat grootendeels werd gereproduceerd in de Mei-aflevering op pag. 229.

Het ameublement dat de heer C. W. Nyhoff hier tentoonstelt kennen wij gedeeltelijk reeds van de Jubileum tentoonstelling van Architectura en Amicitia en werd afgebeeld in het vroegere tijdschrift. der Vereeniging *De Jonge Kunst.*

K. P. C. de Bazel zond een mahoniehouten eet- en huiskamer ameublement. Wij hopen later in de gelegenheid te zijn, met nog ander werk van deze kunstenaar dit ameublement in *Onze Kunst* af te beelden.

Op het podium in de zaal van den Kunstkring vinden wij tusschen groen en bloemen, rieten meubels naar de ontwerpen van de architecten Smits en Fels.

H. P. Berlage zond twee eiken ameublementen, voor kamers en suite, het eene is een eetkamer, het andere de huiskamer. Het tapijt werd door Deventer naar zijn ontwerp geknoopt. Eveneens is er glas- en koperwerk, naar zijn ontwerpen.

Van Jac. Van den Bosch vinden wij hier een mahoniehouten ontvangkamer ameublement met Deventer handgeknoopt tapijt, terwijl lampen en metaalwerken naar zijn ontwerpen de kamer versieren.

De behangranden in de kamers van Berlage en Van den Bosch, zijn van de hand van Georg Rueter.

Vervolgen wij onzen tocht langs de vertrekjes dan vinden wij een keur van typografisch werk met sluitranden, vignetten, enz., benevens boekbanden in linnen, leder en perkament naar ontwerpen van S. H. de Roos. In hetzelfde vertrek de bekende wandkalenders van Georg Rueter. Bindwerk naar ontwerp van J. B. Heukelom zijn in de vitrine van dit vertrekje. Verder vinden wij aan de wanden nog ontwerpen van boekomslagen in lithographie en cliché afdrukken van H. Ellens, verder ontwerpen voor tapijten van H. Bouhuys en illustratie teekeningen Mevrouw Midderich Bokhorst.

Naast deze afdeeling is werk van J. Kuyper medailles in teekening, boetseerwerk en in metaal, alsmede eenige plaquetten, médailles enz. te zamen gebracht.

W. Brouwer zond een fraaie collectie aardewerk in, K. Van Leeuwen, typografische voorbeelden, letters enz. Modellen en koper meubelbeslag voor beeldhouwwerk van C. Oosschot. De rij dezer vertrekjes wordt gesloten door een inzending van aardewerk van F. W. van der Haagen en boekversieringen door F. Engel, Jr, met aardewerk van Fels, en Smits met ontwerpen van interieurs. P. Puype stelt een palisander met ivoor klokje tentoon.

In het midden gedeelte der zaal is een flinke ruimte overgebleven voor het plaatsen van vitrines. Wij vinden daar een inzending van gedreven koperwerk naar ontwerp van Mej. J. Van Eybergen, dan een tafel met batikwerk van A. W. Kort. Verder een vitrine met nieuw zilver en nieuw zilver-verzilverde voorwerpen, als zuurstellen, olie- en azijnstellen, compote pot, enz., naar ontwerpen van H. Ellens. Dan een tafel met borduur- en weefwerken van Mej. M. Verwey, een vitrine met batik werk van Mej. M. Cool en een dito met borduurwerk van Mej. B. Bake sluit deze rij.

Velen leden dezer vereeniging zonden geen werk in. Met hetgeen wat er is, is echter de zaal op zoo aangename wijze gevuld, dat hadden alle leden werkstukken gezonden, de zaal veel te klein zou gebleken zijn.

Het tentoongestelde geeft een blik op hetgeen in ons land op kunstnijverheidsgebied gepresteerd wordt. En dat niet alleen, doch ieder kon hier iets van zijn gading vinden, en tot de conclusie komen, dat men zich inderdaad niet tot het buitenland behoeft te wenden, of krampachtig aan bestaande stijlvorm behoeft vast te klemmen, om het interieur waarin men leeft, kunstzinnig in te richten. De tentoonstellers leveren met deze inzending het bewijs daar volkomen toe berekend te zijn.

Wanneer krijgt Holland zijn decoratieve kunsttentoonstelling, zoo als die van Turijn? Het zal stellig de moeite loonen. Maar, dan zullen ook alle kunstnijveren in ons land, welke aanspraak op dezen titel mogen maken, door ruime beurzen in de gelegenheid moeten gesteld worden om goed voor den dag te komen, aan hun is het kunnen, aan anderen, de lastgevers, de macht.

En onze regeering wat doet deze voor de Ambachts- en Nijverheidskunst?

V. D. B.

DE DECORATIEVE KUNST IN DE GRAFISCHE VAKKEN

BEGINT men, waar het geldt een gedeelte van een bouwwerk te versieren, onderscheid te maken tusschen een decoratieve voorstelling en een pictuaraal schilderij; bij het versieren van een boek, bij het ontwerpen van adreskaarten, brievenhoofden, winkelbilletten, kortom bij datgene dat wij « grafische gebruikskunst » zouden kunnen noemen, is men hier nog zeer verre van.

Wel komt er meerdere belangstelling zoo wel bij kunstenaars als bij publiek voor de reproductieve technieken en staat het zwart en wit als kunstuiting, zoowel in lithografie, ets, gravure, houtsnede als teekening niet immer meer per sé ten achter bij een schil-

derij; maar weinig verschil maakt men er nog tusschen, of eene dezer procédé's als op zich zelf staande kunst wordt gebruikt, dan wel of zij in verband tot zetwerk als anderszins een meer decoratieve bestemming heeft.

Hoe dikwijls zien wij nog niet een adreskaart, een kalender, een boekornamentatie, dingen die toch, indien men ze niet geheel aan den zetter toevertrouwt en in zuiver schoon typografenwerk wenscht, op den weg liggen van den decoratieven kunstenaar, van hem die vertrouwd is met de bijzondere eischen van bij zetsel zijn ornamentaties te maken, opgedragen en uitgevoerd door den picturalist, den kunstenaar die niet voelt dat zijn werk, zoo niet ondergeschikt, dan toch in absolute overeenstemming moet zijn met het geheel.

Dit is een fout èn van hem die de opdracht geeft èn van hem die ze aanvaardt, beiden hebben zich in deze niet genoeg rekenschap gegeven van de eischen van bestemming en van de noodzakelijke voorwaarde van éénheid die aan goed werk ten grondslag moet liggen. Evenmin als de picturale schilderij een goede muurschildering is, evenmin is de naturalistisch behandelde lithografie, ets, of teekening, de aangewezen versiering voor grafische gebruikskunst. Men stelle zich slechts voor, een goed gezette pagina, die aan juiste verhouding, aan zuivere verdeeling tot de bladgroote, aan diepte van kleur, kortom aan alle voorwaarden voor goed zet- en drukwerk beantwoordt, en dùs een mooi decoratief aspect zou vormen, als daar niet tusschenin een plaat stond die een afbeelding geeft met perspectivische wijkingen, met toonverschillen, met reliefweergave, en u in den waan bracht als zaagt ge door de bladzijde heen in de vrije natuur of als ware de pagina niet vlak. Dat men zich in deze niet beet laat nemen, ligt gewoonweg hieraan dat de afbeelding niet bedriegelijk genoeg natuurgetrouw is en dat men er langzamerhand aan gewend is, evenals aan « de grauwtjes » boven een deur die men later ook niet meer voor steenreliefjes versleet.

Men beseft niet genoeg dat zoodra een teekening, aquarel, of litho ophoudt eene kunstuiting op zich zelf te zijn, zoodra zij in eenig opzicht eene functie krijgt te verrichten in samenwerking met andere technieken, in verband met letters, cijfers, ornamentale versieringen, zij zich in opvatting hiermee zal moeten richten.

Haar karakter zal dan van louter pictuaal, noodwendig decoratief d. i. versierend moeten worden en als zoodanig zal zij moeten gaan beantwoorden niet alleen aan de eischen van behandeling maar ook aan die van verdeeling; zij zal in logischen samenhang moeten zijn met den tekst, die meestal in decoratieve grafische kunst een der hoofdfactoren, zoo niet het uitgangspunt is.

Dit nu heeft men langen tijd over het hoofd gezien. Crane zegt : « Ik vrees dat hiervan ook iets tot de Japansche invloeden kan worden terug gebracht, » en het is mogelijk, maar ik geloof dat het hem daarin zit, dat men zich niet genoeg rekenschap geeft, wat men doet.

Deed men dit wèl, dan zouden er geen aanplakbilletten gemaakt worden, waarbij men door zware contour reeds meent aan de eischen eener vlakversiering, en decoratieve opvatting beantwoord te hebben, maar waarbij aan den tekst absoluut geen zorg is besteed. Meestal is die dan geplaatst in een open vakje dat er nog was en zoo dit er niet was, dwars door de teekening heen en dààr waar zij deze het minste kon schaden.

Dacht men er waarlijk ernstig over na, wij zouden niet onlangs in de voorwaarden van een prijsvraag voor het hoofd van een blad lezen : « De uitgever vraagt een ontwerp breed 19 en hoog 5 cm., dus lager dan het tegenwoordige, *en stelt zich vóór een zee-, land- of boschgezicht met de woorden* (naam van het tijdschrift), *Geïllustreerd weekblad, er met smalle forsche letter door heen gewerkt;* de naam van het blad natuurlijk het grootst ». « Andere ontwerpen komen echter ook in aanmerking ».

Men denke er zich eens goed in, als hoofd van het blad, een zee-, land- of boschgezicht met letters er door heen gewerkt; want al komen andere ontwerpen, waarschijnlijk bedoeld : meer in overeenstemming zijnde met de typografische ordonnantie, ook in aanmerking, deze speciale voorkeur van den uitgever wijst er natuurlijk op dat zij die



J. G. VELDHEER : DE MOLEN, houtsnede.
(Uit « Het Dorp Bergen, » uitgave van S. L. van Looy.)

mede willen dingen, in *die* richting de meeste kans van slagen zullen hebben.

Een commissie van deskundigen zal de ontwerpen beoordeelen, stond verder in de oproeping, maar waar hunne namen nog niet afgedrukt werden, en dus de commissie eerst later aangezocht zal worden als jury op te treden, daar is, zoo zij waarlijk deskundigen zijn op decoratief grafisch terrein, hunne taak, om waar de uitgever reeds een bepaalde richting aanwijst, zeker zeer zonderling. Zijn zij echter kunstschilders wat men in zoo'n geval dikwijls ook als « deskundig » beschouwt, dan mag gerust verondersteld worden dat het resultaat in deze, een ding zal geven, dat men zeker niet in onzen tijd, waar betere begrippen omtrent versieren baanbrekende zijn, meer zou mogen verwachten.

Dit voorbeeld moge een kleine illustratie zijn van de begripsverwarring omtrent de eischen der decoratieve kunst in de grafische vakken.

Gaan wij echter onze officiëele grafische papieren eens na, de bankbilletten en postzegels? ook dan zou men niet zeggen dat wij versierende kunstenaars rijk waren.

De letters en ornamentatie op een billet van vijf-en-twintig of veertig gulden, ik geloof niet dat een goede huisschilder nog zoo iets maken zou, om niet eens te spreken van het stil leventje er boven, en de andere geldswaardige papieren zij zijn niet veel beter. Zelfs het nieuwe billet van tien gulden is evenmin een logisch overdacht geheel. Het is goed geteekend, goed gegraveerd maar geen decoratief-grafisch werk.

En onze postzegels? Het type tot beneden de vijf cents, de ovaal met leelijk omgekrulde cartouche-punten, daar is toch zeker heel wat fraaiers op te bedenken. Zelfs wil het mij toeschijnen dat bij de postzegels van hoogere waarde, waar het portret der Koningin misschien niet gemist kan worden, er wel een betere plaatsing voor de wapentjes en cijferschildjes te bedenken ware.

Maar... het bericht doet de ronde dat het plan bestaat om een geheel nieuwe uitgave van onze postzegels te doen verschijnen, laat ons dus de zaak niet vooruitloopen en afwachten, of liever... zoo er nog geen besluit dienaangaande genomen is, zou in dit geval met een prijsvraag niet eens iets te bereiken zijn?

De Dürer-Bond heeft onlangs om goede ontwerpen voor Duitsche postzegels en munten te krijgen een prijsvraag uitgeschreven en 3500 Mark beschikbaar gesteld om als bekroningen te kunnen dienen.

Is dit niet een prachtig voorbeeld, vooral als men ten onzent over nieuwe postzegels denkt?

Wij willen hopen dat dit goede voorbeeld, goed navolgen vindt, en waar wij goede decoratieve kunstenaars, goede ornamentisten hebben, dit ook uit de officieele grafische papieren moge blijken.

R. W. P. DE VRIES, Jr.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

HET DORP BERGEN DOOR J. G. VELDHEER. AMSTERDAM S. L. VAN LOOY MDCCCCVI.

GEDURENDE de laatste zes jaren dat Veldheer in het mooie dorp Bergen woont, heeft hij daar een twaalftal houtsneden gemaakt van schilderachtige plekjes die of reeds verdwenen of door slopershanden worden bedreigd, en deze prentjes in een album vereenigd, dat onder zijn toezicht door een ongenoemden drukker perfekt is gedrukt. Doordat Veldheer wellicht deze prentjes maakte, zonder de voorop gezette bedoeling, om ze later in boekvorm uit te doen geven, missen wij hier de eerste vereischte van een boek, eenheid van drukvlak, tevens waar de uitteraard korte bijschriften, tegenover de prenten geplaatst, nog kleiner zijn dan deze en zoodoende de twee tegenover elkaar staande paginas niet het gewenschte geheel vormen.

Slaan wij de plank mis, dat het Veldheer in zijn later werk niet meer om het boek als kunstwerk is te doen? Wij gelooven het niet. Ook de meer schilderachtige kwaliteiten van zijn jonger, hoewel kleurvoller werk, doen ons deze veronderstelling met vrijmoedigheid, en spijt tevens, uitspreken. Hoezeer in

het karakter der houtsnee, als witte lijnen uit een zwart vlak, zijn natuurgetrouwe licht- en schaduweffekten zijn uitgebeeld, gaan zij toch door dit te pikturale eindresultaat tegen de zoo begeerlijke klaarheid van den typografischen stijl in, en naderen tot de vrij opgevatte portefeuille — of wandprent. Om deze redenen was o. i. een portefeuille uitgaaf passender geweest voor deze, toch wel frissche prentjes.

Sommige er van doen beurtelings door fijnheid van stemming of scherpte van zonuitdrukking aan werk van Moulijn en Hart-Nibbrig denken. In *de molen tusschen Alkmaar en Bergen* en in het *aardig steenen brugje*, komen partijen van krasser lijnbewerking voor, maar toch zijn in dit laatste prentje de boomen meer tegen de lucht aan geschilderd, dan gesneden in de besliste lijn, die de houtsneden van Nieuwenkamp tot zulke begeerlijke en karaktervolle boekversieringen maken.

Veldheer moge in technisch kunnen vooruit zijn gegaan, maar heeft jammer genoeg de zuivere lijn prijs gegeven, die in zijn vroeger werk een belofte gaf voor onze Hollandsche boekkunst.

DE R.

PARIS ET SES ENVIRONS ✤ MANUEL DU VOYAGEUR PAR KARL BAEDEKER ✤ AVEC 14 CARTES ET 32 PLANS ✤ SEIZIÈME ÉDITION, REFONDUE ET MISE A JOUR ✤ LEIPZIG, KARL BAEDEKER, EDITEUR, 1907 ✤ Prix : 6 Marcs

Wat er in een stad als Parijs binnen 't verloop van enkele jaren zooal verandert, merkt men 't best wanneer men deze laatste uitgave van Baedeker met de vorige vergelijkt. Met een bewonderenswaardige nauwkeurigheid wordt van iedere verandering in dit reisboek dan ook rekening gehouden. Om alleen over kunstzaken te spreken, vinden we er b. v. volledige beschrijvingen van het nieuwe Museum voor versieringskunst in het Pavillon de Marsan, van de nieuwe Egyptische en Suziaansche zalen in het Pavillon de la Trémoïlle, van de Rembrandtzaal in den Louvre, van het Petit Palais met de nieuw opgestelde verzameling Dutuit, enz. enz. Aan de hand van Baedeker mag men zich gerust in het labyrinth der ontelbare musea en verzamelingen der Fransche hoofdstad wagen : men komt er steeds terecht.

Baedeker heeft ons echter gewoon gemaakt, om zulke hooge eischen te stellen, dat wij een algemeene aanmerking op dit Parijsche handboek niet kunnen onderdrukken. Het schijnt ons, in zuiver kunsthistorisch opzicht, niet geheel op de hoogte te staan van sommige andere deelen uit dezelfde reeks. Wij missen hier de medewerking van iemand, die volkomen vertrouwd is met de laatste vorderingen der kunstgeschiedenis. Een kunstcriticus zal b.v. niet zonder een glimlach lezen, dat de Louvre een authentieke Cimabue bezit, of dat de *Kruisiging* (uit het Paleis van Justitie naar den Louvre overgebracht) met een vraagteeken aan Hugo van der Goes wordt toegeschreven; of dat de meester van Maria's Dood nog onder de Keulsche school wordt gerangschikt. Ook missen we ongaarne de kunsthistorische inleiding, die andere reisboeken van Baedeker soms zoo interessant maakt. Wij meenen den intelligenten uitgever te mogen aanraden, om de volgende uitgave van dit handboek eens te laten herzien door een van de uitstekende kunstkenners, die hem elders reeds hun medewerking verleenden; *Noblesse oblige !*

B.

DE TENTOONSTELLING VAN HET GULDEN VLIES TE BRUGGE

II (slot) [1]

BUITEN en behalve haar geschiedkundige beteekenis vond de bezoeker op de tentoonstelling nog studie-elementen van meer ingrijpende en algemeene waarde. Vele er van zijn voldoende belangrijk om haar in onze herinnering als een der meest indrukwekkende te bewaren. In de allereerste plaats geldt dit voor de *Annunciatie* van van Eyck, die door het Museum te St Petersburg was ingezonden. De aanwezigheid te Brugge van dit kleine wonder, dat tot nu toe enkel bij een klein aantal geleerden was bekend, in datzelfde Brugge waar de meester geleefd, gewerkt heeft en is gestorven, zou alleen reeds voldoende zijn om de inrichters der tentoonstelling recht op de grootste dankbaarheid van alle kunstvrienden te geven.

Van Eyck moge al meer belangrijke werken hebben geschapen, hij liet ons geen meer volmaakte na. Het stelt ons in staat, te Brugge zelve, om menige gewaagde attributie te weerleggen. Onze afbeelding toont hoe het is samengesteld. Waarschijnlijk heeft het vroeger deel uitgemaakt van een drieluik, dat door den toenmaligen Prins van Oranje in 1819 voor zijn verzameling werd aangekocht en dat afkomstig was uit Dijon. Dit moge waarheid zijn of verdichting, het komt er eigenlijk weinig op aan ; onder al de werken van den meester schijnt dit het naast aan de Madonna van de Paele verwant. Een kritikus, de Heer Spielmann doet zelfs de overeenkomst opmerken tusschen den glimlach van dezen engel en dien van den St. Joris op dit beroemde werk.

We waren er sedert lang op voorbereid om in van Eyck een der meest volmaakte meesters van het penseel te zien. En toch is de beschouwing van dit heerlijk geheel voor ons nog geweest als een openbaring; de schilder heeft letterlijk al zijn hulpmiddelen gebruikt voor dit kleine werk, dat wij hier mochten aanschouwen. Het landschap van de Maagd in den Louvre is verrukkelijk, het binnenhuisje van het echtpaar Arnolfini te Londen is onvergelijkelijk, maar

(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XII, blz. 109, October 1907.

hier heeft de schilder ons weer op andere wijze weten te boeiën. Naar de natuur of uit zijn verbeelding geschilderd, is de diepe basiliek, waar hij de hemelsche bode doet verschijnen aan de Maagd, een wondertje van realisatie. Niets ontbreekt, noch het beschilderde venster, noch de fresco's op den achtermuur, noch de marmeren vloer, waarop, als te Siena, tooneelen uit de geschiedenis van Samson en David ingegrift staan op den witten grond. In meer dan een van zijne werken doet van Eyck Italiaansche invloeden vermoeden en ditmaal verandert het vermoeden bijna in zekerheid. Ontbloot als we zijn van alle inlichtingen aangaande het doel der reizen, die de schilder voor Filips den Goede ondernam, kunnen we alleen raden naar den weg, dien de kunstenaar heeft genomen. Te oordeelen naar de belangrijke sommen, die hem werden toegewezen, moeten zijn zendingen naar zeer vér afgelegen plaatsen zijn geweest. En we mogen veronderstellen, dat bij een er van, van Eyck de Alpen over moest. De dag zal misschien aanbreken, waarop we dit als vast mogen aanvaarden. En hoe Vlaamsch hij ook moge blijven in zijn kunst, zullen we toch zonder verrassing vernemen, dat hij niet uitsluitend het voortbrengsel is van den vaderlandschen grond.

De Maagd en de Engel op dit stukje zijn zeker verschillend van die van Angelico da Fiesole, maar wanneer we hooren van het verblijf van Rogier van der Weyden te Florence en te Rome, zouden we dan niet ook mogen veronderstellen dat van Eyck mede de aanraking van de traditie der quattrocentisten heeft ondergaan ?

De man met gevouwen handen in een groen kleed (buste) dat door het Leipziger Museum ingezonden werd, schijnt thans minder overtuigend voor hen, die het tot hiertoe enkel uit de fotografie kenden. We vinden er noch den krachtigen toon, waaraan we bij den schilder gewoon zijn, noch zijn machtige opvatting van het effekt.

Een der grootste aantrekkelijkheden van het te Brugge vereenigd geheel, was het Drieluik met de *Verkondiging* van den Graaf de Merode. Het werk, hoewel tot hiertoe nog weinig bekend, is echter beroemd en wanneer men bedenkt dat het afkomstig is van een tijdgenoot van van Eyck — een zijner stukken in het Museum te Madrid dagteekent van 1438 — kan het hem wel niet den palm betwisten, maar neemt het toch een niet al te ver verwijderde plaats van de zijne in. Ten opzichte van den stijl bestaat er geen overeenkomst tusschen beide schilders. Tamelijk verspreid over de galerijen van Europa, onderscheiden de producten van den Meester van « Merode » zich door een buitengewone scherpte van visie, terwijl de weergave der onderdeelen en de vertolking van het effekt een technicus van allereerste kracht verraden. In het beroemde *Turijnsche Getijboek*, schijnen, naast zekere miniaturen, waarin Graaf Paul Durrieu de hand van van Eyck zelf meende te herkennen, ver-



JAN VAN EYCK : DE VERKONDIGING.

(Museum van het Ermitage, St. Petersburg).

scheiden andere aan den meester van Merode ontleend, vooral aan de *Afdoening van het Kruis* uit het Museum te Liverpool, dat in 1902 op de tentoonstelling te Brugge geweest is. Het vertoonde de wapenen dezer Vlaamsche stad. Dat de invloed van dezen kunstenaar groot was, mag men afleiden uit een twintigtal zijner scheppingen in schilder- en zelfs in beeldhouwwerk, bijv. : een half verheven votief-stuk in de St. Pieterskerk te Leuven, dat een *Drievuldigheid* weergeeft, waarvan het geschilderde stuk in de Ermitage te St. Petersburg hangt. Maar nergens openbaart de persoonlijkheid van den kunstenaar zich duidelijker dan in *de Verkondiging*, die heden voor de eerste maal wordt geëxposeerd.

Op het middenpaneel ligt de Maagd geknield te bidden vóor een veelhoekige tafel, waarop een vaas staat, die er tamelijk Perzisch uitziet, met een lelietwijg er in. Verder nog op den disch een open getijboek, een koperen kandelaar en een groen fluweelen tasch. Het binnenzichtje, waar elk detail een *leçon de choses* is, werd met onverbiddelijke stiptheid weergegeven. De met weerschijnen gebroken slagschaduwen, zijn vooral treffend juist. Het roode kleed van de Maagd, overdadig gefronseld, vormt een opeenhooping van plooien, waar de vorm, die ze bekleeden, eenigermate in verdwijnt. Als eenigszins koud en hard kolorist, vermijdt de schilder geen scherpe tegenstellingen. Het levendig rood van het kleed wordt gesteld tegen het blauwe kussen. In de enge ruimte, die naast de tafel uitgespaard is, rust de Maagd met den elleboog op de bank. Die bank herkent men van andere stukken van den meester, o. a. de *Salting-Madonna*, de *Sinte Barbara* van Madrid, een tweede *Annunciatie* in het Museum te Kassel, enz.. Op die werken heeft onze kunstenaar eveneens aangebracht de hooge schouw, waarbij de Maagd zit te bidden.

Vlak van voren gezien, met de oogen gevestigd op haar boek, heeft ze den engel niet zien binnenkomen, in zijn blank gewaad met blauwe refleksen, waartegen de blauwe stool scherp afsteekt. Tusschen de veelkleurige vederen zijner vleugelen, vermengt het geel zich met het rood. Hun klapwieken heeft wellicht de kaars, die op de tafel staat, uit doen dooven; de kleine rookkolom draait zich ten minste in verwonderlijk weergegeven spiralen om en om. Langs de straal, die voortschiet uit een der ronde openingen, die boven 't hoofd van den engel, in den linkerwand zijn uitgespaard, vliegt een miniem klein Jezu-kindeken met een kruis in de hand naar de uitverkorene des Heeren toe. Een kruisraam waarvan de luiken met spijkers beslagen zijn, een ander détail, waar de schilder veel van houdt, staat in den achtergrond ten deele open. Tegen het kozijn, in het geruite glaswerk, twee wapenborden, dat van den man, vroeger door von Tschudi herkend als dat van Ingelbrecht en dat van de vrouw als Calcum. Ingelbrecht is een naam die te Brugge dikwijls

voorkomt. Tegen den muur in den achtergrond, naast een koperen aquamanile, hangt een handdoek.

Behalve bij zijn grijsaards, zijn de typen van onzen schilder weinig geaccentueerd en streeft hij blijkbaar minder naar uitdrukking dan naar regelmaat der trekken. De engel is lieftallig en blond en schijnt evenals de Maagd, een weinig aarzelend.

De H. Jozef, op het rechterluik, verraadt nog meer dan het middenpaneel de begeerte van den schilder om alles te zeggen. Onder de trekken van een goedaardigen ouden man, ons reeds uit andere scheppingen van den meester, vooral die van de *Geboorte* uit het Museum te Dijon bekend, is de gemaal van de Maagd gekleed in een bruinen tabbaard; om zijn hoofd is een blauwe tulband gewikkeld. Hij zit op een hoogen vurenhouten stoel, met geruiten rug en boort met een drilboor, die hij tegen de borst steunt, gaten in een plankje. Hij schijnt muizenvallenmaker van zijn beroep en op de tafel die hem als werkplank dient, staat een van deze vernuftig saamgestelde voorwerpjes. Allerlei verschillend gereedschap ligt overal om hem heen verspreid. Vóor het venster in den achtergrond, met naar binnen uitslaande blinden, staat een reeds geheel voltooid muizenvalletje te koop.

De open marktplaats, die we door het venster te zien krijgen, vormt een allerliefst stadsgezichtje, met veelsoortige geveltjes, punt en trapgeveltjes tot aan daken met dakraampjes toe. En het is aardig om op te merken dat vele dier gevels reeds zijn gewit, al werd 't altijd voorgesteld als zouden deze eerst onder het Spaansche regiem in de Nederlanden zijn gekomen. Op de markt bewegen zich wandelaartjes op en neer. Dit alles is van het levendigste belang.

Bezichtigen we nu ten slotte het linkerluik. In een voorhofje, waar we door een openstaande deur in een straat kijken, waar een ruitertje op een wit paard voorbijrijdt, liggen een man en een vrouw, zeker de Begiftigers, geknield; laten we deze voorloopig voor het echtpaar Ingelbrecht houden. De man draagt een pelgrims- of reizigerskleed, en houdt een grooten hoed in de hand, de vrouw, het hoofd in een sluier gewikkeld, heeft een rozenkrans in de handen. Niet ver van de open deur, voor een paar treedjes, kijkt het vrome paar in het kamertje van de Maagd. Tegen den achtergrond van het binnenplaatsje leunt een personnage met een grooten baard, wellicht de schilder, tegen de voordeur; hij heeft een strooien hoed in de hand. De luiken vertoonen geen beschilderden achterkant, al hebben ze die vroeger waarschijnlijk wel bezeten.

Ongetwijfeld zullen nog andere werken later bij de reeds gedetermineerde worden gevoegd van dezen meester, die nu ongeveer een kwart eeuw geleden werd ontdekt. Bij gebreke aan eenige onderteekening mogen we hem het eerste derde der xv^de eeuw als tijd van werkzaamheid toeschrijven. En dit is reeds iets, aangezien verscheiden critici niet aarzelen om in hem eenvoudig



DE MEESTER VAN MERODE (OF VAN FLEMALLE)

DE VERKONDIGING; middenstuk van het drieluik der familie de Merode.

(Verzameling van de Gravin Johanna de Merode, Brussel).





DE MEESTER VAN MERODE (OF VAN FLEMALLE):
DE BEGIFTIGERS; St. JOZEF AAN HET WERK.
Luiken van het drieluik der familie de Merode.
(Verzameling van de Gravin Johanna de Merode, Brussel).

een archaïst te zien, die in de xvi[e] eeuw zou geleefd hebben. Anderen willen zijn werk weer onder verschillende kunstenaars verdeelen, in afwachting dat een gunstig toeval den sluier opheft, die zijn identiteit verbergt.

Een kostbare inzending uit het Museum van Madrid bestaat uit twee luiken van denzelfden schilder, onder kunstkenners bekend als een *Ste Barbara en het portret van een biddenden Minderbroeder*, Henri de Werl, een Keulsche theoloog, met achter hem Johannes den Dooper. Samen met de Annunciatie volstaan deze twee paneelen van een thans onvolledig drieluik om den meester voldoende te karakteriseeren.

Henri de Werl of Werlis, liet zich, naar 't opschrift luidt, schilderen in 1438. Gekleed in het haren kleed zijner orde, met het geeselkoord om het lijf en met het bruine kalotje op het hoofd, ligt hij geknield, met gevouwen handen. Johannes de Dooper is rood gedrapeerd over een purperkleurig silicium. Zijn beenen zijn naakt. In de linkerhand houdt hij het boek der Openbaring, waar een heel klein lammetje op knielt. De rechter heft hij met zegenend gebaar omhoog.

De kamer, door een houten schot in twee afdeelingen gescheiden, waartegen een bolrond spiegeltje hangt, wordt verlicht door twee vensters, die uitzien op het open veld. Slechts één er van is geheel zichtbaar. Op het bovendeel der ruiten, ziet men wapenschilden ten getale van vier. De twee eerste zijn moeilijk te ontcijferen. Het derde en vierde daarentegen heel duidelijk aangegeven, zijn die van de schilders : drie schilden zilver op een veld azuur en van het keizerrijk, adelaar sabel met uitgespreide wieken op een veld van goud. Het spiegeltje weerkaatst schijnt het, een vrouw en een kind, verschijnende in de omlijsting van de deur.

Op het voorvlak van den steen, waarop de figuur neerknielt, de woorden : *Anno milleno c quater X III et octo, hic fecit effigiē depīngi mīist. Henricus Werlis magister coloniensis.* De letters zijn Gothisch en als in den steen gebeiteld.

Het andere luik voert ons in de kamer van de heilige Barbara, een eng vertrekje, dat ons aan de andere werken van den meester herinnert. Ste Barbara, gehuld in een groenen mantel over een blauw kleed, zit op een, in vluchtig perspectief geziene, lange houten bank. Onder een groote schouw, die bijna de geheele rechter kant van het stuk inneemt, brandt een helder vuur, waarvan de vlammen hun schijnsel op de jonge heilige werpen en haar rug en blonde haren verlichten. Tegen den achtergrond een venster, met half dicht gevouwen luiken. De vloer bestaat uit rood geruite steenen. In het landschap, van uit het venster gezien, zijn ze bezig den toren te bouwen, waarin Sinte Barbara zal opgesloten worden. Maar onbewogen vervolgt het jonge meisje haar lectuur. Een ruitertje op een wit paard, rijdt dwars door het landschap. Tegen den einder bergen, zwaar met sneeuw bedekt.

De schilder, men ziet het, houdt er een geliefkoosde formule op na. Keurig in de onderdeelen, verassend in zijn lichteffecten, toont hij zich echter in zijn concepties, den mindere van van Eyck en van der Weyden. Daarentegen is hij ervaren meester in de verdeeling van schaduw en licht, en wekt hij onze bewondering, evenzeer als onze verrassing. Alles wel beschouwd is hij toch een meester van zeer hooge beteekenis. Indien hij al te Keulen moge gewerkt hebben, mag men toch, noch om zijn koloriet, noch om zijn stijl, in hem een Rhijnlander zien. Als tijdgenoot van van Eyck, heeft hij zeker de Aanbidding van het Lam gekend, zijn Sinte Barbara herinnert aan de Maagd, zooals zijn biddende Monnik aan Joost Vijdt doet denken. Hij bereikt er echter noch den grooten stijl, noch de uitvoering van. Vergeleken bij de Annunciatie van Merode, schijnen de luiken van Madrid beter geharmoniseerd en in zekere opzichten van een vrijere wijze van behandelen. Ze mogen ook als van later datum worden beschouwd.

De *Mis van St Gregorius*, uit de verzameling van consul Weber te Hamburg, in 1902 voor de eerste maal geëxposeerd, draagt een datum : 151... Het kan niet anders dan een kopie zijn. Overigens is het een zeer interessante weergave van het onderwerp, waarop een prelaat, zeker de Begiftiger, geknield ligt.

Onder de belangrijke stukken der xv^de eeuw, figureert onder den geüsurpeerden naam van van Eyck een *Zegenende Christus*, die naar men zegt, uit Spanje afkomstig is en door den heer Kleinberger te Parijs werd tentoongesteld. Volgens een Engelsch criticus, is het stuk onlangs te Londen op een verkoop geweest. De heel eigenaardige schildering herinnert wel aan van Eyck, vooral de houding van den Verlosser, tronende in zijn Glorie, is bijna dezelfde als die op het altaarstuk te Gent. Overigens bestaat er, wat stijl en koloriet betreft, geen enkele overeenkomst tusschen deze beide scheppingen.

Gezeten op een marmeren troon, met gebeeldhouwde treden, de ruggeleuning met goudlaken behangen, zit de Christus in een rooden, met rijke spangen gesloten mantel, over een onderkleed van vlottend brokaat. In de linkerhand houdt hij den aardbol met dubbel kruis en heft de rechter op om te zegenen. Zijn bloote voet rust op een met levendig gekleurd émail ingelegde steenen trede. In de hoeken van het stuk, op vlottende banderollen, de zinnebeelden der Evangelisten. Eindelijk, aan weerszijden van den Christus, de heel eigenaardige figuurtjes van het Christelijk geloof, fier op een banier zich steunend, en van het Judaïsme, een oude, in geel gekleede vrouw, die neerzijgt op de gebroken schacht van haar penoen.

Indien al in dit stuk de Vlaamsche invloeden schijnen te overheerschen, ontbreekt het niet aan kenners, die, en dit is geenszins onwaarschijnlijk, er een Spaansch werk in meenen te zien. Door de algemeene schikking, door



DE MEESTER VAN MERODE (OF VAN FLEMALLE):
Ste BARBARA EN DE BEGIFTIGER, HENDRIK DE WERL, VAN KEULEN.
(Museo Nacional, Prado, Madrid).

den worp der draperieën vooral, wekt het de herinnering aan zekere prenten van den Meester E. S. van 1466.

Tot een geheel verschillende orde van onderwerpen, behoorde een der kostbaarste stukjes van de expositie, de kleine *Liefdestoover*, dat aan het museum te Leipzig behoort en in alle opzichten een merkwaardigheid is. In een binnenkamer, waar, evenals de schildering zelve, de meubelen kenmerkend zijn voor de xv^e^ eeuw, tracht een « jeugdige schoone », met behulp van een vuursteen, waarmee ze vonken slaat uit een kei en eenige droppelen, die ze met de hand uit een spons drukt, een hart te vermurwen, dat naast haar in een koffertje op een schemel ligt. Op den met bloemen bestrooiden parketvloer een schoothondje op een kussen, meer naar den achtergrond op een ander meubel, een in zijn pluimen pluizende papegaai. Banderollen, ongelukkig zonder tekst, vlotten aan alle kanten om het heksje, wier eenige kleeding uit een paar lange sandalen *à la poulaine* bestaat. De bezwering geschiedt bij klaarlichten dag, zonder dat eenig gordijn de met half toegevouwen luiken bedekte vensters omsluiert. Door de deur, die in den achtergrond op een kier staat, komt een jonge man binnen, zeker de begeerde vrijer, die het juffertje echter nog niet ziet.

Dit stukje, dat met de uiterste fijnheid uitgevoerd is en in zijn catalogus van het Museum te Brussel, door den heer A. J. Wauters aan Simon Marmion toegeschreven wordt, is een zeldzame evocatie, bij middel van het penseel, van het binnenhuisleven der xv^e^ eeuw. De plaatsnede heeft er veelvuldiger herinneringen aan nagelaten, vooral in het werk van Israël van Meckenen en van den graveur, die zich met de initialen M. Z. (Zagel, of Zatzinger) onderteekende.

Rogier van der Weyden, Memling, van der Goes, wier namen tamelijk dikwijls in den catalogus voorkomen, zijn op de tentoonstelling, behalve de reeds gemelde portretten, met geen enkel werk van hooge belangrijkheid vertegenwoordigd. Hiervan zonderen we echter uit N^r^ 182, *Twee vrouwelijke Heiligen*, Ste Apollonia en Ste Margaretha, zeker een luik, door den heer L. Moreno te Parijs tentoongesteld, waaraan de toeschrijving aan van Eyck niets van zijn ernstige en innige waarde doet verliezen. Een Pieta, van denzelfden eigenaar, op even willekeurige wijze aan van der Weyden gegeven, is echter een stukje van ernstig belang. Aan Memling wordt, en ditmaal met alle recht, een allerliefste *Maagd met het Jezuskindeken* toegeschreven, een halffiguurtje, met een landschap tot achtergrond, dat aan Sir Julius Wernher, te Londen behoort. De tijd heeft echter ongelukkig den glans van dit aantrekkelijke en bevallige schilderijtje, dat ook als compositie uitstekend is, niet gespaard.

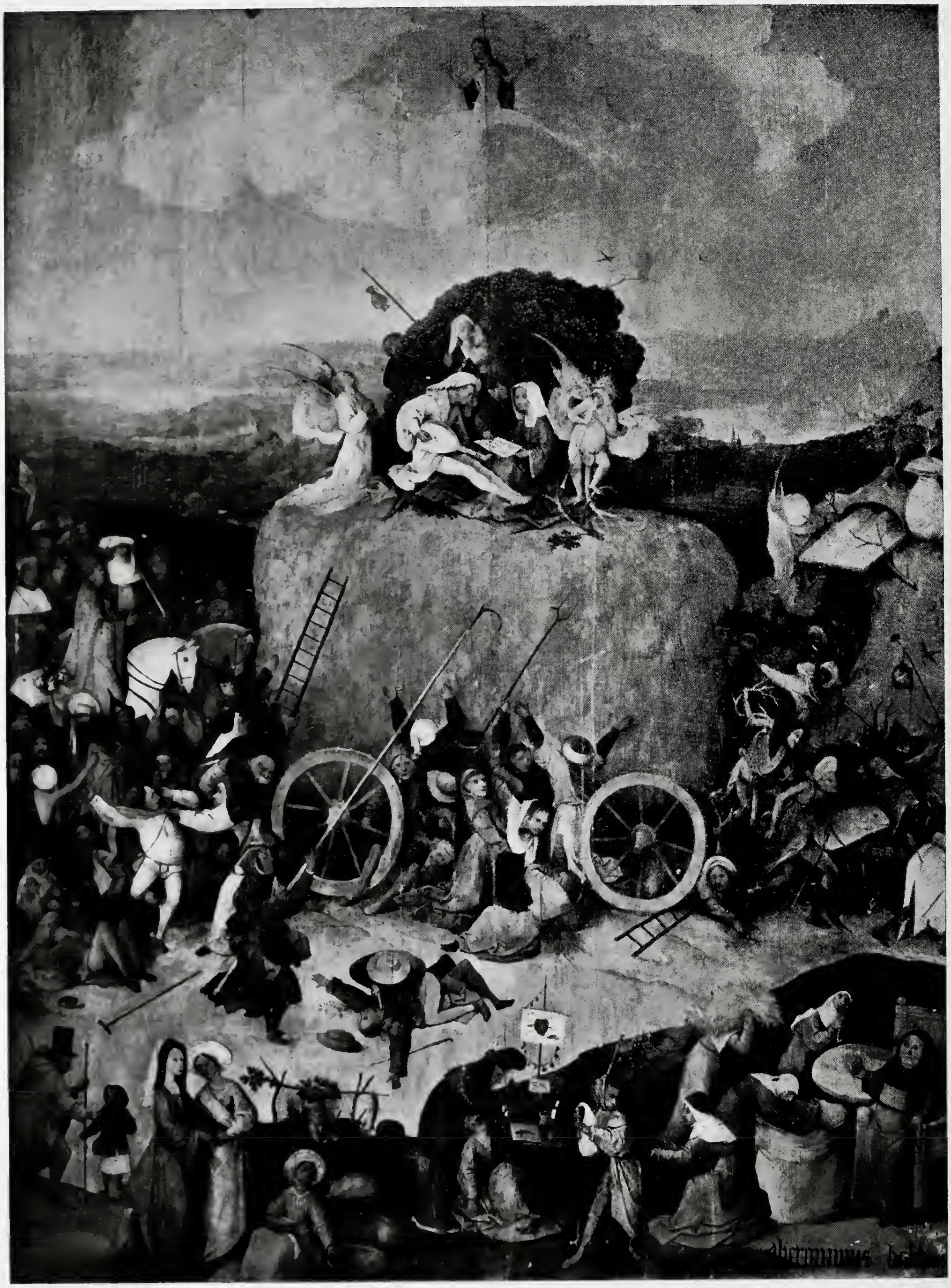
Moet het curieuse stukje : *Twee paarden bij de drenkplaats*, dat door den

heer Cardon werd tentoongesteld, aan Memling of aan Gerard David worden toegeschreven? Indien het al van den laatste is, is het door zijn fijnheid, de schoonheid van het landschap en de harmonie van het geheel den eerste waard. De twee paarden, het eene wit, het andere ros, zijn vlak van voren gezien. Op den rug van het witte zit een aapje. Men vraagt zich af, zonder het te raden, aan welke fantaisie de schilder zich overgegeven heeft toen hij dit kleine ensemble schilderde, want niets duidt aan dat het een fragment is, dat door de gril van den een of anderen barbaarschen liefhebber van 't geheel zou zijn losgemaakt.

Eveneens aan den heer Cardon, behoort een uitstekend stukje, dat aan van der Goes toegeschreven wordt, o. i. ten onrechte, hoewel dit voorbehoud de waarde er van in onze oogen niet vermindert. Ik bedoel het kleine paneeltje van de Maagd met het Kind, tegen een papaver-rooden achtergrond, die door een regelmatig geplooide stof gevormd wordt. Het type van de Maagd is zeer voornaam, haar handen zijn bovendien van een buitengewone fijnheid, een hoedanigheid, die anders volstrekt niet eigen is aan van der Goes, bij wien de gewrichten gewoonlijk heel grof zijn aangegeven. Het Jezuke, dat in de armen zijner moeder ligt, is buitengemeen mager. Met zijn linkerarmpje, dat hij langs zijn lijfje uitstrekt, drukt hij een appel tegen zijn been. Deze kleine compositie, is vooral daarom belangrijk, omdat we ze bijna onveranderd weervinden op een middelmatige, doch heel zeldzame prent van den oudsten onzer Vlaamsche plaatsnijders, den meester W.A.; deze laatste voorletter eindigend in een kruis.

Onder den naam van van der Goes, hoewel deze toeschrijving nog minder te verdedigen is dan die voor het vorige werk, moeten we nog de aandacht vragen voor de *Kleine Maagd met het Kind*, dat aan den heer Nardus te Suresnes behoort. Zooals de katalogus terecht opmerkt, toont dit stukje overeenkomst met de Maagd in het Museum te Aken, waarin men één oogenblik een werk der ante-Brugsche periode van Memling meende te zien. Het type van het Kind is inderdaad niet zonder eenige overeenkomst met het tamelijk onveranderlijke van den schilder der St Ursula-rijve. De kleuren zijn schitterend en het voor de Maagd gebruikte type tamelijk apart. Wat dit kleine stukje bizonder eigenaardig maakt, is de aanwezigheid van acht kleine engelen, evenwijdig om de maagd geschaard, wier kleederen van geschakeerde tonen, zich aan weerszijden van de hoofdgroep herhalen.

Van Gerard David, zoo opvallend vertegenwoordigd op de tentoonstelling van 1902, vindt men op de tegenwoordige geen enkel werk, dat met de vroeger geziene te vergelijken ware en het verdient vermelding dat juist bovengenoemde tentoonstelling het uitgangspunt heeft gevormd voor een reeks studiëen aangaande de school van dezen zeer eigenaardigen kunstenaar.



HIERONYMUS BOSCH :
DE HOOIWAGEN ; middenstuk van een drieluik.
(Koninklijk Paleis van Aranjuez, Spanje).



HIERONYMUS BOSCH : HET PARADIJS.
(Museo Nacional, Prado, Madrid).



HIERONYMUS BOSCH : DE HEL.
(Escorial).

Adriaan Isenbrant, Ambrosius Benson en zelfs enkele scheppingen van den schilder der vrouwelijke halffiguren, schijnen zeer na aan Gerard David verwant, die door dit feit het hoofd eener school is geworden. Het zeer eigenaardige stuk, dat door den heer Martin Le Roy te Parijs werd tentoongesteld, *De Maagd en het Jezus-kind in een landschap, met Ste Catharina en Ste Barbara*, wordt in den catalogus als werk van Gerard vermeld, met aanduiding van al wat haar doet naderen tot en verschillen van zijn groote schildering te Rouaan. Het is een eigenaardige productie, bijna Italiaansch door zijn machtig koloriet.

En onder den naam van Adriaan Isenbrant, (den pseudo-Mostaert van Waagen) sluiten zich aan, als vervolg op dit werk, de *Magdalena* van Pablo Bosch uit Madrid, *de Maagd* van Schloss en de *St Hieronymus* van den heer Mersch te Parijs

Uit de appartementen van Filips II in het Escuriaal, is de kostbare triptiek van *St Hieronymus*, *St Antonius van Padua* en de *Vlucht naar Egypte* afkomstig, een gouache van opvallende teerheid van conceptie, die aan Gerard David wordt toegeschreven, maar meer waarschijnlijk van zijn vrouw, volgens Weale, een miniaturiste van naam, of wel van Gerard Horenbout afkomstig is. Dit delikate stukje heeft langen tijd voor het werk van Holbein gegolden. Het werd door Filibert van Savooien, aan Filips II geschonken en versiert nog heden zijn slaapkamer in het Escuriaal.

Mabuse is vertegenwoordigd met een reeks belangrijke werken, waarvan het voornaamste, dat van *de Maagd met het Kind*, bijzonder kenschetsend is voor de manier van dezen meester. De architectuur er van is heel fijn en opgevat in dien bloemrijken stijl, dien de kunstenaar ongetwijfeld na zijn reis naar Italië heeft aangenomen. De blauw gedrapeerde figuur van de Maagd is minder belangrijk, hoewel overigens uitstekend verzorgd. Dit schilderij, dat Mabuse voor een broederschap te Leuven vervaardigde, werd in 1588 door de stad aan Filips II aangeboden. Het hangt gewoonlijk in het Prado. Een Latijnsch opschrift aan den achterkant van het stuk herdenkt de gift aan den koning, ten teeken van dankbaarheid voor zekere voordeelen aan de Gemeente geschonken, ten gevolge eener aanvraag van wege de Augustijnen gedaan. Een *Venus en Cupido* uit de Verzameling Schloss te Parijs, dagteekent van 1521. Ze valt samen met het verblijf van Albrecht Dürer in de Nederlanden. Wat aangaat de groep, *Mars, Venus en Cupido*, toebehoorend aan Paul Mersch, hiervan biedt de stijl een opvallende overeenkomst met dien van Jacopo de' Barbari, waarvan een groep, het eigendom van den heer Weber te Hamburg: *Een oude man, die een jong meisje tracht te verleiden*, de handteekening van den maker draagt. Ongelukkig is het interessante stuk door vele overschilderingen geheel bedorven. Een mansportret van Joost van Cleef, dat in

dezelfde galerij t'huis behoort, vormt een der beste specimens van het penseel van dezen karakteristieken vertegenwoordiger onzer xvie eeuwsche school.

Uit het Museum te St. Petersburg, is het eigenaardig portret van een jongen man afkomstig, herhaaldelijk in fotografie en gravure gereproduceerd, van Ambrosius, oudsten broeder van Hans Holbein en zijn medewerker te Basel. Het stukje is van 1518 en is een der zeer zeldzame werken van zijn auteur; een vóorteekening er van, wordt in het Museum te Basel bewaard.

Zonder eenige betrekking met Lukas Cranach den Oude, aan wien het door den catalogus van het Museum te Dowaai toegeschreven wordt, verdient een klein rond schilderijtje, dat door deze galerij geleend is, mede de aandacht van den bezoeker. Het is een «*Sirene bij haar toilet*», een Melusina, waarschijnlijk tegen het eind der xve eeuw geschilderd. Meer dan eene betrekking schijnt er te bestaan tusschen dit aardige werkje en Jeroom Bosch, van wien een groote triptiek, de beroemde *Hooikar*, met de luiken *de Hel* en *het Paradijs*, ingezonden werd door den Koning van Spanje. En 't is heel curieus dat het middenpaneel uit het Paleis van Aranjuez afkomstig is, het linkerluik uit het Museum te Madrid en het rechter uit het Escuriaal. Thans heeft het toeval deze sedert eeuwen gescheiden stukken vereenigd! In het Escuriaal bestaat overigens een nog grooter lezing van deze triptiek.

De catalogus der tentoonstelling herdrukt Professor Justi's uiterst belangrijke ontleding van dit eigenaardig geheel. We mogen daarheen verwijzen — echter niet zonder te zeggen dat de schilder dit woord van den profeet Jesajas heeft willen illustreeren: « Alle vleesch is als gras » (1) en in zijn compositie een reeks kleine episodetjes vereenigd heeft, bestemd om er de beteekenis van te karakteeriseeren, met al de onafhankelijkheid van geest, die dezen kunstenaar kenmerkt. Alle standen der maatschappij hebben gelijkelijk deel aan zijn satire.

Catharina, de dochter van Jan van Hemessen, die door Guiccardini onder de belangrijke schilderessen der Nederlanden wordt vermeld, is, volgens dezen schrijver, met Maria van Hongarije landvoogdes der Nederlanden, naar Spanje getrokken. Ons zijn weinig stukken van haar hand bekend. De National Gallery te Londen bezit een mansportret van haar, dat van 1552 dagteekent. Een *Rust van de Heilige Familie in Egypte*, dat aan den heer Lescarts te Bergen in Henegouwen behoort, is geteekend *Caterina de Hemessen pingebat*, en gedagteekend van 1555. De schildering draagt een zeer modern karakter, vooral in 't zeer kloek neergezette landschap, waarvan het effekt zich op zeer gelukkige wijze bij de figuren aanpast. Opmerking verdient bovendien, dat, hoewel om hun zeldzaamheid zeer onze aandacht waardig, ze gemakkelijk

(1) In de Duitsche en Fransche bijbelvertaling: « alle vleesch is als hooi ».



AMBROSIUS HOLBEIN : Mansportret.
(Ermitage, Petersburg).

verward kunnen worden met andere voortbrengselen uit de XVIe eeuw, vooral wat den stijl betreft, met die van Heemskerk.

Vestigen we verder nog de aandacht onzer lezers op twee, om verschillende redenen heel eigenaardige stukjes. Ten eerste een doekje van Jan Vermeyen, *(Joannes Maijus)*, *le Jeu des Cannes*, een soort van arabische fantasia

uitgevoerd voor Keizer Karel en Isabella van Portugal, te Toledo, in de maand Maart 1539. Vermeyen zegt dat hij bij buitengewone vergunning de voorstelling, die zijn penseel weergaf, heeft mogen bijwonen. De compositie in alle opzichten gelijk aan andere, die we van dezen meester kennen, doet door de houding der paarden, in de eerste plaats denken aan de tapijten met de verovering van Tunis. Onzes inziens hebben we hier te doen met een historisch document, dat niet van waarde ontbloot is. Het behoort aan den heer Stopford Sackville.

Vervolgens komt er een stuk, het eigendom van Lord Huntingfield, dat den vorigen winter op de tentoonstelling van Oude Meesters in Engeland, in the Royal Academy, eenige sensatie heeft veroorzaakt. Het stelt voor het bezoek van Albrecht en Isabella aan de schilderijen-verzameling van Cornelis van der Geest, te Antwerpen, in de maand April 1615. Op dit stuk, waarvan de vervaardiger Willem van Haecht, van Antwerpen, schijnt te zijn (1593-1637) die vermoedelijk bij den eigenaar der verzameling heeft ingewoond, vindt men de belangrijkste personages van het tijdvak, vooral onder de kunstenaars vereenigd : Rubens, van Dijck, Snijders, enz., maar het is vreemd dat de schilder aan gegraveerde en geschilderde afbeeldingen hun trekken ontleend heeft, hoewel in 't jaar van zijn stuk (1628) hij ze toch gemakkelijk onmiddellijk naar 't leven had kunnen nemen.

Nog een ander détail, dat we niet mogen weglaten : onder de stukken, die de galerij van Cornelis van der Geest versierden, waren er vele die nog bestaan en die gemakkelijk zijn te identifieeren. De Antwerpsche Mecenas was een groot bewonderaar van Quentin Metsys en hij schijnt in het bezit te zijn geweest van den *Knipperdolling* in het Städelsche Institut te Frankfort. Verscheiden beroemde Rubensen, zooals het *Gevecht der Amazonen*, tegenwoordig in de Münchener Pinakotheek, telde mede onder zijn schatten. Het was dus een eclecticus.

Het huis, waar van der Geest de aartshertogen ontving, zag uit op de Schelde en we weten door van den Branden dat 't in de thans verdwenen Mattenstraat, vlak bij de rivier was gelegen. Zooals trouwens uit de prachtige verzameling valt af te leiden, was 't een princelijke woning, waarin de befaamde Antwerpsche verzamelaar zijn vorstelijke gasten ontving.

Henri Hymans.

VOORMALIGE NASSAUSCHE PALEIZEN IN BELGIË

II. HET « HÔTEL DE NASSAU » TE MECHELEN (1)

Nabij het Berthoudersplein, een weinig aanzienlijke achterbuurt van Mechelen, verheft zich, als onderdeel van een gebouwencomplex dat vroeger tot kazerne diende maar thans tot magazijnen en dienstwoningen is ingericht, het voormalige *Hôtel de Nassau*. Aan een vroeger vorstenverblijf doet het nauwelijks meer denken, onherkenbaar als het geworden is door de herhaalde verbouwingen, die het in den loop der jaren heeft ondergaan. Toch trekt het uit een architectonisch oogpunt nog de aandacht.

De oudste gegevens omtrent het hier bedoelde gebouw zijn te vinden in het *Goedenis Boeck* van de stad Mechelen (2). Daaruit blijkt dat het in 1477 toebehoorde aan Jan van Bourgondië, bisschop van Kamerijk, die het in dat jaar als zijn woning betrok nadat hij zijn paleis te Mechelen had afgestaan aan Margaretha van York, hertogin-weduwe van Bourgondië.

Na den dood van bisschop Jan verkochten diens erfgenamen het hotel aan Margaretha van Borselen, echtgenoote van den heer van Gruuthuysen. Uit de koopacte van het jaar 1482, die nog in het Mechelsche archief aanwezig is, blijkt dat het destijds bestond uit een hoofdgebouw met een hof en verschillende bijgebouwen, benevens een tuin of park.

(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XII, blz. 79, September 1907.

(2) Men verstaat onder *Goedenis Boeck* de verzameling Schepenbrieven, die in het stedelijk archief van Mechelen van het jaar 1345 af voorhanden zijn.

Wat is dat Mechelsche archief — het zij hier even opgemerkt al doet het niet rechtstreeks ter zake — in menig opzicht merkwaardig! Eerstens om zijn zeldzamen rijkdom van oorkonden en andere archiefstukken. Dan om het bezit van dat heerlijke gezangboek van Margaretha van Oostenrijk, dat miniaturen bevat van zeldzame pracht, die alleen een reis naar Mechelen waard zijn. Verder omdat het is ondergebracht in een der merkwaardigste gebouwen van Mechelen, het Schepenhuis, dat uit 1374 dateert. En eindelijk — ik wil het niet verzwijgen — om zijn archivaris zelf, den vriendelijken, hulpvaardigen heer Hermans, een grijsaard van 86 jaren, die echter nog met jeugdige opgewektheid en zeldzame frischheid van geest de bezoekers te woord staat die zijn schatten komen raadplegen.

In 1494 kwam de geheele bezitting door koop in handen van graaf Engelbert II van Nassau. Wat dezen Nassauer bewoog om, naast zijn talrijke andere bezittingen, nog een paleis aan te koopen te Mechelen, is niet moeilijk te raden.

In Mechelen woonde, zooals reeds gebleken is, Margaretha van York. Dáár groeiden ook de kinderen van Maximiliaan van Oostenrijk op : Philips de Schoone en Margaretha, de latere landvoogdes. Nadat Maximiliaan, in 1493 keizer geworden, het bestuur over de Nederlanden aan Philips had afgestaan, bleef Mechelen voorloopig ook de residentie van den jongen vorst. Vóór dat in 1546 Maria van Hongarije de residentie der landvoogden voor goed naar Brussel verlegde, was Mechelen dus in zekeren zin het administratieve middelpunt van de Nederlandsche gewesten, en te verwonderen is het daarom niet dat Engelbrecht van Nassau, die een der meest invloedrijke raadslieden van den jongen hertog was, en dan ook later zijn stadhouder werd toen deze zich na zijn huwelijk met Johanna van Arragon voor geruimen tijd naar Spanje begaf, eveneens te Mechelen een vast verblijf wilde bezitten als regeeringsaangelegenheden hem daarheen riepen.

Welk een man van invloed Engelbrecht was, blijkt eigenaardig uit het Mechelsche archief zelf. Door zijn toedoen toch werd Mechelen weder aangewezen als de plaats waar de latere Karel V en diens zuster Eleonora zouden worden opgevoed, terwijl hij er ook de hand in had dat aldaar de Groote Raad, het opperste gerechtshof voor de Nederlanden, zou worden gevestigd. De stadsrekeningen vermelden althans voor het jaar 1502 een belangrijke som in geld, die de magistraat aan Engelbrecht schonk *voer sekere diensten die hij der stadt gedaen heeft als hij behulpelic is geweest ōme te gecrigene onsen jonghen prinse ende princessen metten hooighen raede alhier bynnen Mechelen...* (1) Zeker ook uit dankbaarheid wegens aan de stad bewezen diensten was de magistraat in 1494 reeds met het belangrijk bedrag van 1200 gulden bijgesprongen toen Engelbrecht zijn Mechelsche woning van den heer van Gruuthuysen had gekocht (2).

Na Engelbrecht's dood in 1504 kwam het hotel aan zijn neef en opvolger Hendrik III. Uit verschillende kronieken van Mechelen blijkt dat in 1514 aan dezen vorst een subsidie door de stad werd gegeven van 400 Philips guldens *tot hulpe sijner metselrije* (3). Daaruit volgt wel dat graaf Hendrik belangrijke

(1) Stadsrekeningen van Mechelen, 1501-1502.

(2) Itē gegeven den heē van Nassouwen op te XIIᶜ guld. die hem toegheseet sīj by overdragen van den gemeenen Rade tot hulpe van sine coepe van de hoeve van den Gruuthuyse gelegen op ten Bertemshof al voer de drie yerste payementen CCXXV lb. Br. (Stadsrekeningen, 1493-1494).

Itē ..... als voert vierde en leste payment de some van LXXV lb. Br. (Ibid. 1494-1495).

Zie voor deze en andere aanhalingen : Emm. Neeffs, *L'Hôtel de Nassau à Malines*, Louvain, 1870, 4°, (Tiré à 25 ex.).

(3) Joh. Jacobz.. *Korte Cronycke van Mechelen en Loven.* — Ook Azevedo-Continho-y-Bernal maakt melding van de subsidie.

verbouwingen deed uitvoeren aan zijn huis te Mechelen, terwijl zelfs met vrij groote zekerheid kan worden aangenomen, dat hij de eigenlijke stichter is geweest van het bouwwerk zooals we dit nog thans uit zijn overblijfselen kennen. Want het nog bestaande fragment behoort onmiskenbaar tot het begin der XVIe eeuw.



HOTEL DE NASSAU te Mechelen : Toestand omstreeks het jaar 1560.
(Gezicht op de Zuidzijde).
Naar een aquarel in het stedelijk archief.

In tegenstelling met hetgeen te Brussel was geschied bleef hier echter bij de verbouwing de oude burcht geheel of grootendeels in wezen. In een acte van schatting van het gebouw van het jaar 1614, die ook later nog zal worden aangehaald, wordt althans onderscheid gemaakt tusschen een *oud* en een *nieuw* huis. Onder het eerstgenoemde heeft men dan vermoedelijk te verstaan hetgeen bij de verbouwing der XVIe eeuw van de voormalige burcht was behouden gebleven, onder het laatste, dat, hetwelk omstreeks 1514 werd gesticht.

Waarschijnlijk was de verbouwing in 1515 reeds zoover gevorderd dat het huis bewoonbaar was. In dat jaar althans deed de graaf, vergezeld van zijn jonge, tweede echtgenoote, Claudine van Châlons, onder allerlei feestelijkheden zijn intrede in de nieuwe woning. Bij die gelegenheid werd door de stad aan de gravin een gouden beker aangeboden, een kunststuk van Machiel de Cramer, dat door Jan de Coster met een beeld van den Heiligen Rombout was versierd [1].

Voltooid was het hotel in dien tijd echter nog niet want nog tot 1538

[1] Itē Machiel de Cramē vā eene ḡte silvere vergulden overdekte croes ieghe hē ghecocht ter stadt behoeff wegen̄ v mark VI ōche en v ingelsche coste elcke onche x st. VI d. welcken croes ghegē en geschoncke es mȳ vrouwe vā Nassauwen tot hare wellecom als sij uuyt Vranckryk quam.

Itē betaelt Janne de Costere goutsmet vā eene silvere vergulden S.-Rom̄. ghestelt bove op tvoers. croes. coste VIII st. (*Stadsrekeningen van Mechelen*, 1514-1515).

blijkt uit de oude Nassausche archieven van verschillende aankoopen van huizen en erven door graaf Hendrik ([1]). Het vermoeden ligt dus ook hier voor de hand dat op de wijze als bij het Hotel de Nassau te Brussel is aangegeven, de verbouwing gedeeltelijk door eigen personeel en dus in het gebruikelijke langzame tempo werd uitgevoerd.



HOTEL DE NASSAU te Mechelen : Toestand vóór de verbouwing in 1614.
(De Noordzijde van het gebouw met de galerij).
Naar een aquarel in het stedelijk archief.

Het stedelijk archief te Mechelen bevat een viertal afbeeldingen — penteekeningen in kleuren — van het Nassausche hof na zijn voltooiïng. Aan de hand van die teekeningen werd vermoedelijk door Schayes in zijn *Histoire de l'architecture en Belgique* het ontwerp voor de houtsnede samengesteld, die in het 4e deel van dat werk voorkomt. Voorts komen min of meer uitvoerige afbeeldingen van het hotel voor op verschillende platte gronden van Mechelen, die echter, wat de details betreft, met groot voorbehoud moeten worden geraadpleegd en die in hoofdzaak alleen waarde hebben voor de ligging van het hotel ten opzichte van zijn toenmalige omgeving. Aan de hand van de hier genoemde illustratieve gegevens is het echter wel mogelijk hetgeen thans nog over is van het voormalige Nassausche hof in gedachte te voltooien en daarvan de volgende beschrijving te geven.

Het eigenlijke woonhuis was opgetrokken van baksteen, met ruime toepassing van blokjes witte steen; de hoeken waren zelfs uit een onafgebroken aaneenschakeling dier blokjes gevormd. De platte grond had een rechthoekige gedaante. Aan een midden- of hoofdgebouw — het gedeelte dat thans nog bestaat — sloot aan de westelijke korte zijde een reeks bijgebouwen aan, terwijl aan den noordkant, loodrecht op het eind der lange zijde, een overdekte galerij was aangebracht.

De middenbouw, die aan de beide korte zijden voorzien was van trapgevels, had twee verdiepingen. De gelijkvloersche had, althans aan de oost-

([1]) Inv. Charters Nass. Domeinen, II. (Rijksarch. 's Hage).

zijde, hooge dubbele vensters, afgedekt met halfronde togen. De eerste verdieping had rechthoekige vensteropeningen met kruiskozijnen.

Aan de zuidzijde van het hoofdgebouw was een huiskapel uitgebouwd,



HOTEL DE NASSAU te Mechelen: Platte grond van het gebouw met omgeving. Fragment van den plattegrond van Mechelen van de Wit (± 1680).

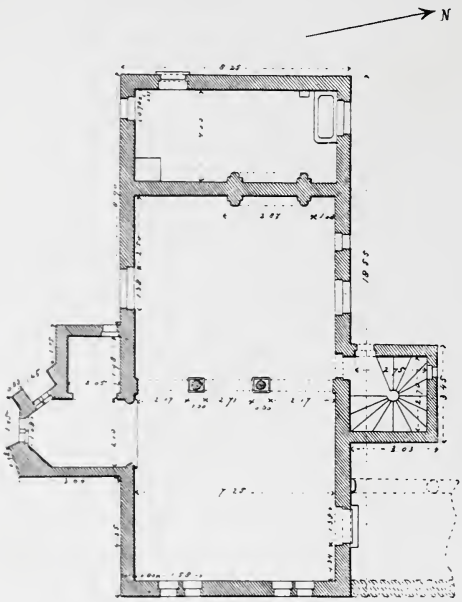
die geheel van witten steen was opgetrokken. Zij had, evenals het hoofdgebouw, twee verdiepingen, beide voorzien van tweedeelige spitsboogvensters met traceeringen. Een stergewelf dekte beide verdiepingen terwijl de kraagsteenen waren versierd met wapenschilden, die de kwartieren van den stichter te zien gaven.

De hoeken van de kapel waren versterkt door lange slanke conterforten, die van indiepingen waren voorzien en ter hoogte van de waterlijsten versnijdingen hadden.

In den westelijken hoek, gevormd door het hoofdgebouw en de kapel, was een vierkant gebouwtje opgetrokken waarvan de beide verdiepingen, die elk niet meer dan één klein vertrek bevatten, correspondeerden met die der kapel. Waarschijnlijk dienden deze vertrekken tot sacristie voor den bedie-

nenden geestelijke. Waarom men twee van deze kapellen met bijbehoorende sacristie boven elkander had aangebracht is niet juist uit te maken. De meest voor de hand liggende verklaring daarvoor is wel dat één der kapellen diende voor het eigenlijke vorstelijke gezin, de andere voor de hofhouding.

Aan de noordzijde van het hoofdgebouw, vrijwel symmetrisch ten opzichte van de kapel, was een hooge vierkante klokketoren aangebouwd, oorspronkelijk voorzien van frontons, die op bogenrijen rustten, en waarachter zich de slanke spits verhief. Een hardsteenen wenteltrap in den toren gaf toegang tot de bovenverdieping.



HOTEL DE NASSAU te Mechelen : Plattegrond van het nog bestaande gebouw. Naar een teekening uit het archief van den Commandant der Genie te Mechelen

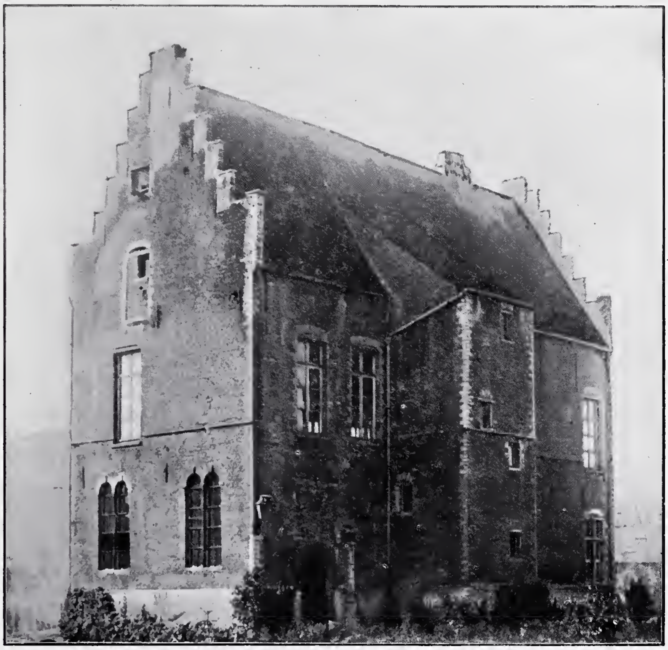
De galerij verbond het hoofdgebouw met het Berthoudersplein en vormde dus in zekeren zin den toegang tot het hotel want de eigenlijke huisdeur lag aan de noordzijde, voor zoover nog is na te gaan juist onder de galerij. Deze was aan de achterzijde gesloten, terwijl de voorkant van de gewelfde overdekking rustte op een rij bewerkte kolommen van graniet. Van die kolommen is er nog één te zien aan de noordzijde van het gebouw. (Zie onze afbeelding op bladz. 163).

Blijkens een inventaris van den inboedel, die werd opgemaakt toen in 1568 het paleis door Alva werd verbeurd verklaard [1], bestond de gelijkvloersche verdieping van het hoofdgebouw uit de groote zaal met aangrenzende kamer en kapel — alle drie thans nog aanwezig — benevens twee kamers en twee keukens, die vermoedelijk in den bijbouw gelegen waren, welke thans is weggebroken. De groote zaal had een afmeting van 13.40 bij 7.20 M.; door twee kolommen in het midden was zij in twee gelijke deelen verdeeld. Zeer waarschijnlijk zijn die kolommen echter van lateren tijd, wat niet nauwkeurig meer was na te gaan omdat het geheele gebouw inwendig met een dikke laag groene verf was bedekt. De afmetingen van de aangrenzende kamer en van de kapel blijken uit nevenstaande platte grond. Zoowel de zaal als het nevenvertrek hadden hooge schouwen; die beide laat-Gothische schouwen zijn thans nog vrijwel in ongeschonden staat aanwezig.

Op de bovenverdieping lagen eveneens een groote zaal met aangrenzende

[1] Rijksarchief te Brussel, *Régistre aux confiscations faites à Malines*, 1567-1570, N° 19142.

kamer en een kapel, en voorts nog eenige andere kamers, waaronder een badkamer (*estuve*). Onder het hoofdgebouw was een ruime kelder. De woning was dus niet groot, wat geheel overeenkomt met het karakter van een tijdelijk verblijf, dat zij had blijkens een beschrijving, die bij gelegenheid van dezelfde boedelbeschrijving werd opgemaakt. Daarin toch wordt van het Nassausche hof te Mechelen gesproken als van een... *logis (que) le prince d'Orenges reservoit en son temps pour sa commodité et pour y loger en passant et repassant ladite ville...* Wat den inboedel betreft bevat uit den aard der zaak, de reeds aangehaalde inventaris vrij volledige gegevens. Er blijkt uit dat ook hier verschillende vertrekken waren versierd met wandbehangsels. Schilderijen, en in het algemeen voorwerpen van waarde, komen in den inventaris niet voor; een uitzondering maken alleen eenige verguld zilveren altaarsieraden. Een bijzonderheid, die nog waard is om te worden aangeteekend, is de vermelding op den inventaris van ijzeren haarden of kachels (*cheminaux en fer*) voor sommige vertrekken, waaronder ook de groote zaal. We weten dat dergelijke haarden werden gegoten in de Nassausche gieterijen te Siegen en reeds door graaf Willem van Nassau (bijgenaamd *de Oude*) niet alleen aan zijn broeder in Brabant, maar ook aan andere vorsten werden toegezonden. O.a. werden er in 1521 twee vervaardigd voor den Paltzgraaf ten gebruike op het slot te Heidelberg. Die twee wogen 52 centenaars en 12 pond en kostten 47 gulden en 16 schellingen (1).



HOTEL DE NASSAU te Mechelen: De Noord-Oostzijde.
(Tegenwoordige toestand.)
Naar een photographie.

Om het hier beschreven hoofdgebouw strekte zich een tuin uit waarin eenige bijgebouwen en stallingen lagen. Blijkens de oude platte gronden van

(1) Arnoldi, *Geschichte der Or.-Nass. Länder*, IV, p. 75.

Mechelen werd het erf aan den zuidkant bespoeld door een der vele zijtakken van de Dyle, die gelijk bekend is, de stad in alle richtingen doorsnijden.

Na den dood van graaf Hendrik, die, blijkens de dagteekening zijner brieven, meermalen op zijn huis te Mechelen verblijf hield, kwam de bezitting eerst aan zijn zoon René en vervolgens, na diens dood, aan prins Willem I. Nauwelijks in diens bezit, trof het hotel een groot onheil. In 1546 sloeg tijdens een hevig onweder de bliksem in een nabijgelegen kruitmagazijn, waardoor een ontzaglijke verwoesting werd aangericht. Niet minder dan twee honderd huizen werden vernield. Ook het Nassausche hof beliep ernstige schade, die echter door den prins van Oranje werd hersteld.

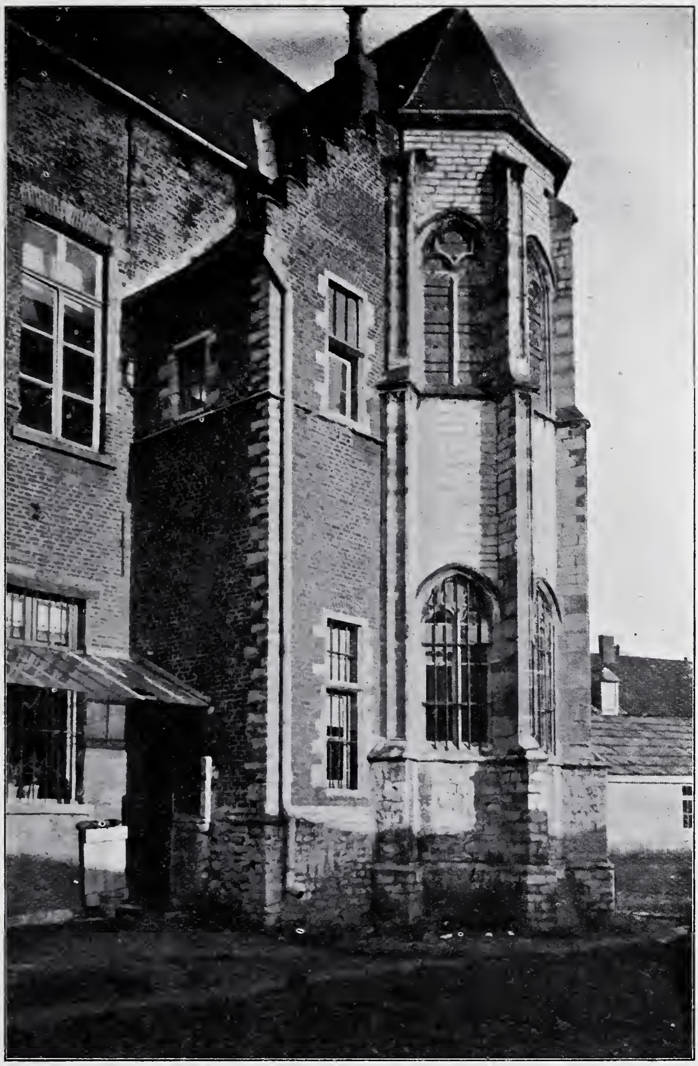


HOTEL DE NASSAU te Mechelen : De Zuid-Oostzijde. (Tegenwoordige toestand.) Naar een photographie.

Van de inbeslagneming in 1568 spraken we reeds. De uitvoering ervan werd door Alva, bij commissie van 17 November 1567, opgedragen aan een zekeren Antonie van den Berghe. Deze legde tegelijkertijd de hand op de meubelen, die Philips Willem te Leuven in gebruik had en deed ook deze naar Mechelen vervoeren. Die meubelen komen dus ook voor op den inventaris waaruit reeds ten behoeve van de beschrijving van het huis werd geput. Een groot deel van den inboedel werd publiek verkocht, de rest in het huis gelaten *pour non totalement désimer la dite maison*, zooals het in den inventaris heet.

Eerst bij den terugkeer van Philips Willem uit Spanje in 1595 kwam het hotel van Nassau te Mechelen weder in het bezit van het Oranje-Nassausche huis. Blijkbaar echter gevoelde die prins, die om zijn prachtlievendheid bekend is — een erfstuk van zijn vader! — weinig voor de eenvoudige woning te Mechelen, althans, voor zoover is na te gaan, vertoefde hij er nimmer, en

stond zelfs in 1611 het geheele huis *met alle de hoven ende stallinghen* aan zijn raad Johan Baptiste Kermans af, *in puere gifte voor hem, zijn hoir ofte actie hebbende* (1). Kermans, die het huis aldus blijkbaar cadeau kreeg, moest alleen de kosten dragen van de reparatiën, groot ongeveer drie duizend gulden, die tot dusver door hem waren voorgeschoten en zich voorts verbinden altijd een kamer beschikbaar te houden voor het geval de prins of diens echtgenoote, Eleonore de Bourbon, te Mechelen wilden vertoeven.



HOTEL DE NASSAU te Mechelen: De huiskapel.
Naar een photographie.

Laatstgenoemde bepaling scheen niet te verhinderen dat zeer kort daarop, in 1613 reeds, Kermans zich op zijn beurt van de oude huizing ontdeed door ze voor 15000 gulden te verkoopen aan de congregatie der begijnen. Dezen hadden de bedoeling het huis weder af te staan aan de orde der cellebroeders, wier verblijfplaats tot dusver binnen het grondgebied van het begijnhof was gelegen. Dit plan stuitte echter af op den tegenstand der omwonenden, die terecht niet gesteld waren op de buurschap van een kloosterorde, wier hoofdbezigheid bestond in het verplegen van pestlijders. Ten slotte, door een overeenkomst, die blijkbaar tot genoegen

(1) Acte van 8 April 1611. Goedenis Boeck der Stad Mechelen.

was van alle belanghebbenden, werd bepaald dat het gasthuis van St Catharina, ook wel genoemd het gasthuis der Heilige Drieëenheid, in het Hotel van Nassau zou worden gevestigd en de celbroeders de gebouwen zouden betrekken, die door de ontruiming van het oude gasthuis zouden vrijkomen. Dit geschiedde in 1614, zoodat in dat jaar de naam *Hôtel de Nassau* feitelijk verdween om plaats te maken voor, zooals het in de officiëele stukken doorgaans heet : het *Godshuys van de Heylige Dreyvuldigheyt.*



HOTEL DE NASSAU te Mechelen : De huiskapel inwendig.
Naar een photographie.

Met deze nieuwe bestemming gingen samen verschillende veranderingen aan het gebouw. De gracht werd gedempt ; bijgebouwen gewijzigd en andere bijgebouwd. Daar de huiskapel te klein was voor de behoefte werd de groote benedenzaal tot kapel ingericht. Op het hoofdgebouw eindelijk kwam een spits om de godsdienstige bestemming daarvan te doen uitkomen.

Uit hetzelfde jaar waarin de hier beschreven veranderingen plaats grepen dateert de acte, die reeds vroeger werd aangehaald. Zij bevat een schatting van het voormalige Nassausche hof, door den stadstimmerman, den stadsmetser en de dekens der gilden van de timmerlieden en metselaars te Mechelen,

op last van de magistraat der stad verricht. De taxatie van het huis met al zijn toebehooren bedroeg 10,000 gulden.

Het gasthuis der Heilige Drieëenheid bleef tot 1797 in het oude hotel gevestigd. In dat jaar werd die geestelijke instelling, als zoo vele in België, opgeheven. Niet onwaarschijnlijk diende het in de woelige jaren die volgden, tot kazerne of voor andere militaire doeleinden, waarbij — het behoeft nauwelijks gezegd — het gebouw er niet op vooruitging. Althans meer dan waarschijnlijk werden omstreeks het begin van de vorige eeuw de galerij, de noord-westelijke vleugel en alle verdere bijgebouwen weggebroken en bleef het hoofdgebouw met de kapel en den toren over in den staat waarin het nu nog aanwezig is. In dien toestand kwam het 1855 in handen van de stad, die het weder in 1875 afstond aan den staat ten behoeve van het kazernement der troepen, die in dat jaar in Mechelen in garnizoen kwamen.

Het gebouw werd toen door de zorg van de militaire genie uit- en inwendig wat opgeknapt en bestemd voor cantine en eetzaal der onder-officieren. Men wist mij te vertellen, bij mijn bezoek aan het oude bouwwerk in den afgeloopen zomer, dat in dien tijd in de voormalige huiskapel de tapkast stond. Zelfs — doch ik mag hopen dat het geschiedde in volkomen onwetendheid van de vroegere bestemming — diende tot tafel waarop men de dranken uitschonk, het steenen altaarblad waarvoor oudtijds de vorstelijke bewoners van het oude hof hun devotie plachten te doen. Men vertelde mij dat dit altaarblad nog bestond en in het stadhuis was opgeborgen, maar ik heb het noch aldaar, noch in het Museum op de Groote Markt aangetroffen.

(Wordt voortgezet). TH. M. ROEST VAN LIMBURG.

NATIONALE KUNST ?

Slot ([1])

GEENSZINS verlang ik dat alle voorwerpen van dagelijksch gebruik, ons huisraad en meubels, door den kunstenaar die den vorm bedacht ook persoonlijk gemaakt worden zal ; eerstens zou hem dat te veel van zijn tijd rooven en tweedens zou dat, ook in tijden van minder sterken economischen drang als de onze, een te kostbare werkwijze zijn. Het eerste model waarnaar de reproducent de meerdere stuks kan vervaardigen, zou ik echter gaarne door hem zelf gemaakt zien, opdat hij daardoor volkomen, den vorm doorleefd zou hebben en deze geheel onder zijn handen gegroeid ware. Met een dergelijke werkwijze, waarbij geëischt wordt, dat de ontwerper tevens een goed onderlegd technisch maker is, kunnen wij veilig aannemen, dat een andere vorm zou ontstaan, dan de enkel bedachte en projectivisch geteekende, welke nu als voorbeeld aan den reproducent verstrekt wordt. Men zal mij tegenwerpen, dat als men den vorm goed bedacht en overdacht, juist geteekend en daarbij als in de gedachte ook gemaakt heeft dat dan reeds die vorm zóo geworden is dat het zelf maken niet meer noodig is. Ik kan daarop antwoorden, maakt eens inderdaad iets, wat ge eerst geteekend hebt en naar gij meent eerst na goed overdenken zóo geteekend hebt, en gij zult zien dat onder het maken in de materie het voorwerp als vanzelf enkele wijzigingen overeenkomstig de eigenaardigheden van het verwerkte materiaal daarin zullen groeien. Door de ondervindingen met de verwerking der materialen opgedaan zullen vormen ontstaan, daar geheel aan eigen.

Hartgrondig is het mijn meening en wensch tegelijk, dat de levensverhoudingen zóo worden, dat een werkwijze als door mij voorgesteld gevolgd kan worden en als regel zal gelden.

Zoo lang als die regel er nog niet kan zijn, zal er toch voor zooveel als doenlijk is op deze richting moeten worden aangestreefd. Voorwerpen die zich daartoe het beste leenen, moeten zooveel mogelijk van de persoonlijke

([1]) Zie *Onze Kunst*, Deel XII, 1907, blz. 130.

hand van den bedenker van den vorm getuigen. Er zijn in ons land ook nog wel genoeg menschen die voldoende geldmiddelen bezitten om ambachtskunstenaars naar behooren voor deze uitteraard kostbare werkwijze te betalen. Hierdoor kunnen zij zich zelf goed doen, door schoone kunstwerken om zich te verzamelen, terwijl de kunst in het geheel er door wordt gediend omdat er dan een geregelde ontwikkeling door wordt bevorderd. Men is het betalen van flinke sommen voor kunstvol huisraad ontwend. Alles moet in dezen tijd betrekkelijk op een koopje gebeuren. Wie betaalt er nu als in de tijden van Lod. XIV voor de Boulle meubels werd betaald, f. 25000 voor één kast. (Ja, voor antiekiteiten worden soms de zotste prijzen betaald! Maar voor werk van een levend ambachtskunstenaar?) Voor een dergelijk bedrag verlangt men minstens een geheele kamer op kostbare wijze bewerkt, en van kostbare materialen. En dan nog zijn dat slechts enkele bezitters met veel kunstsmaak die zich zoo iets laten maken. Zulke lastgevers zijn inderdaad in ons land wel te tellen. Dat het geld er niet voor is, is een leugen. Onze aristokraten die de middelen bezitten en de gebouwen waar iets in gedaan zou kunnen worden, blijken over het algemeen den noodigen kunstzin, en het gevoel voor de nieuwe strooming op ambachtskunstig gebied te missen en blijven liever zich vastklemmen aan allerlei verslapte nabootsingen van die schitterende perioden, welke door hunne voorzaten gesteund zijn geworden, en welke door besteding van sommen als zoo even genoemd wél blijk gaven voor hun huisraad iets over te hebben, en den noodigen kijk en kunstzin, te bezitten, om den «Menuisier» en andere ambachtskunstenaars door hun geld in staat te stellen zich volkomen in hun kunst uit te leven.

Men zal over de door mij geschetste werkwijze bedenkelijk het hoofd schudden en vragen of dat nu een principe is om te komen tot een gemeenschapskunst, een kunstuiting waardoor onze gebruiksvoorwerpen van een algemeene schoonheid vervuld zullen worden en onder ieders bereik komen.

Door de voorgestelde werkwijze zullen vormen gevonden kunnen worden van rijken inhoud, aanvankelijk ook van kostbare bewerking wellicht, doch door het herhaalde maken, zullen die vormen meer en meer verpuurd en vereenvoudigd gegeven kunnen worden aan het meer algemeene leven, waar ze door den reproduceerenden ambachtsman als traditievormen kunnen verwerkt en voorwerpen vol schoonheid worden.

De traditievormen van vervlogen tijden, welke zoo hier en daar, hoewel soms wat verminkt door het slechte begrip en domme navolging, nog steeds worden gemaakt op min kostbare wijze, (denken wij slechts aan de z. g. boerenstoelen) zijn meestal vormen door het herhaalde maken en omwerken van een vroegeren weelde-vorm zoo tot voorwerp van traditioneele schoonheid gegroeid. Echter een schoonheid van vervlogen tijden. Onze tijd heeft het recht

zijn eigen eischen te doen gelden! Stilstand is achteruitgang! Men mag niet bij voortduring op eens gevonden schoonheden blijven teren!

* * *

Wat wij te zien krijgen in tijdschriften als *Dekorative Kunst, The Studio*, en dit, zijn over het algemeen afbeeldingen van niet persoonlijk werk, d. w. z. wel als ontwerp, doch niet als uitvoering.

Zooeven ontving ik het laatste verschenen nummer van *Heimkunst* mij door de vriendelijke hand van Prof. de Praetere toe gezonden. Hierin komen afbeeldingen voor van werkstukken door leerlingen zijner school te Zurich zelf vervaardigd. Zijn het mijn persoonlijke symphatiën voor den directeur en voor de Hollandsche leermeesters aan die school, Smits als boekbinder en Vermeulen als metaaldrijver, dat dit werk mij buitengewoon belangrijk voorkomt, althans zeer aantrekkelijk, of komt het door dat dit afbeeldingen zijn van werkstukken waar de persoonlijke hand van den ontwerper en het doorleefde van den vorm tot mij spreken? Of zou 't toch het verwante aan onze kunst zijn. In dat geval zou dus het nationale tot ons spreken?

Het is heel moeilijk hierin een uitspraak te doen. Dat het mij even als het werk van Hollandsche ambachtskunstenaars, dat in voorgaande afleveringen van dit tijdschrift werd afgebeeld meer aantrekt en tot mij spreekt dan het werk b. v. van den Schot Mackintosh is zeker. Hoe vreemd en gewild lijkt dat werk. Van dezen kunstenaar zag ik werk op de tentoonstelling te Turijn in 1902; met een gemak was daar over allerlei moeilijkheden van techniek en kleur heen gegleden welke bepaald verbaasde. Het geheel maakte echter een zoo fraaien indruk dat men de zonderlinge samenstelling niet dadelijk opmerkte en slechts met spijt bij nadere beschouwing deze ontdekte. Toch, het streven naar eerlijk werk, d. w. z. dat de lijn van het voorwerp in harmonie is met den aard van het verwerkte materiaal en met de eischen van het gebruik — een der hoofdtrekken van de gansche nieuwe beweging op gebruikskunstgebied — was ook in dat werk uitgedrukt, en sprak tot mij van den zelfden « Geist » die ook ons hier aan het werk heeft gezet.

Het werk van Mackintosh kenmerkt zich door een haat tegen het gewone. Angstvallig worden alle herinneringen aan het bestaande vermeden. Het is een zoeken naar vormen, los van alle bestaande, een zoeken naar stemming in het geheel en daartoe grijpt hij alle middelen aan. Als van zelf zijn daar veel gevaren aan verbonden en leidde hem soms daardoor op wegen welke noodlottig voor zijn kunst kunnen worden.

Stemming in de woninginrichting is even noodig als heerlijk. Moeilijk te verkrijgen, te moeilijker omdat men daarbij ook de medewerking van den bewoner noodig heeft. Situatie der vertrekken, verlichting, en de versierende

kleine voorwerpen, gravuren en platen en verdere wandversieringen, zijn dikwijls zoo vele gegevens waar de bewoner niet veel aan kan of wil

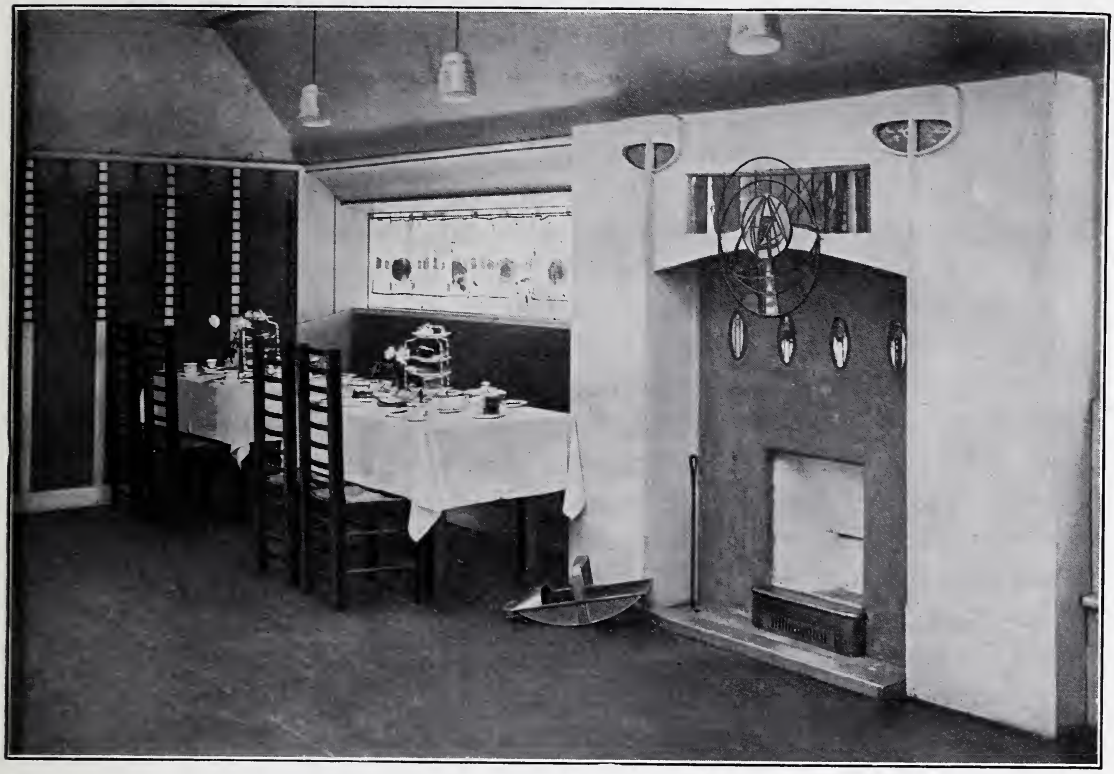


Fig. 1. — CHARLES R. MACKINTOSH. WILLOW-TEA-HOUSE TE GLASGOW.

veranderen, of door het reeds bezitten en niet afstand van willen doen, niet dan tegenwerkend optreedt.

Mackintosh is zoo gelukkig geweest eenig door hem gebouwde huizen ook geheel te kunnen inrichten, hierdoor zijn willen en kunnen toonende. Over het intérieur van het « Willow-tea-house » te Glasgow waarvan hierbij een afbeelding gegeven wordt, (fig. 1) mag men denken hoe men wil, tegen de wel wat erg sport- en ladderachtige stoelen mag men bedenkingen hebben, omtrent de eigenaardigheid van de wandversieringen mag men het niet eens zijn, een zekere aangename en schoone stemming kan men er niet aan ontzeggen, daarin is Mackintosh even als te Turijn, geslaagd. Men zal ondanks het verschil van opvatting bij ons, van de details der meubels, van de binnen- zoo wel als de buiten- architectuur, toch onder een zekere bekoring komen en voelen dat hier een kunstenaar aan het werk is geweest, vervuld van de kracht die uitgaat van den « Erdgeist ».

Het werk van Mackintosh, hoezeer ook getuigende van een individueele opvatting heeft toch in vele opzichten verwantschap met het werk van den

Engelschen architect Voysy, terwijl het werk van Walter Crane, en dat niet alleen omdat het zich op een ander, het picturale-ornementale en figurale gebied beweegt, maar ook omdat het eveneens een sterk individueel karakter bezit, hoe groot ook van het werk van beide eerst genoemden verschillende, toch gemeenschap daarmede vertoont. Een gemeenschap, een karaktertrek die wij Engelsch zouden kunnen noemen, hoewel ik meen dat hunne levens-opvatting daar ook veel toe bijdraagt. Waardoor het werk van genoemde kunstenaars, kunstwerk is, komt door dat het getuigt van de algemeene schoonheid. Tot eenieder, van welke nationaliteit ook, spreekt het en wekt het bij de aanschouwing die harmonische en behagelijke gevoelens, welke alleen kunstuitingen ons kunnen schenken, of men het geheel met de zeggingswijze eens is of niet.

Wat mij in hun werk, zoowel als van sommige Duitschers, zeer aanstaat en tot gemeenzaamheid overhaalt is de ernst waarmede het gedacht is en dat er uit blijkt een streven naar verbetering der vormen, en een eigen uiting van dezen tijd, onze eeuw karakter gevende. Dit werk is mij daarom zoo veel meer symphatiek dan het naar het Barokke overhellende werk van de Belgen en Franschen als : Van de Velde, Horta, Plumet, Selmersheim e. a.. Dit werk doet mij altijd denken aan een renaissance van de renaissance, maar een niet gelukkige — hoe kan het ook anders — wedergeboorte. Een nogmaals herhaalde renaissance van de antieken lijkt mij niet onmogelijk, daar is ook iets van te verwachten. Sommige moderne uitingen zijn daar reeds van. Hierbij doet zich dus het eigenaardige geval voor dat het nieuwe, dus ook juist het oudste der menschheid is. Het viel daardoor als voordeelig gewicht in de schaal voor de beweging.

Van den Franschen kant schijnen wij van een nieuwen opbloei van de ambachtskunst niet veel te moeten verwachten, wat wij er tot nu toe van zagen was slechts een nieuw sousje over het oude gerecht. Het verlangen naar een nieuwen vorm, beantwoordende aan het leven van nu, sprak er nog niet uit. Dat verlangen van de Engelschen, Hollanders en Duitschers dat uit hun werk spreekt, missen wij in het hunne. De schijnschoonheid beleeft nog steeds bij hun triumfen. Het zelfde geval doet zich voor in landen als Spanje en Italië. Terwijl Oostenrijk zich meer bij de eerste groep aansluit.

De nationale groepen, England, Holland, Duitschland en Oostenrijk staan tegenover de groepen, België (ten deele), Frankrijk, Spanje en Italië. De eerste met een krachtige gezonde beweging en door den « Erdgeist » gedreven ; de laatste vervuld van een conservatieven geest, zonder gehoor te geven aan den levensgang en veranderde toestanden, noch zich voorbereidende voor de groote veranderingen die komende zijn. Die conservatieve geest zal bestreden, verdreven of gewekt moeten worden tot nieuwe daden. Italië heeft met



Fig. 2. — PETER BEHRENS, DÜSSELDORF.

ZAAL IN HET GEHEEL ONTHOUDERS-RESTAURANT « JUNGBRUNNEN » OP DE DUSSELDORFER TUINBOUW-TENTOONSTELLING 1904.

de laatste twee wereldtentoonstellingen, die van Turijn in 1902 en die van Milaan in 1906, getoond te ontwaken en zich den slaap der eeuwen de oogen uit te wrijven. Op de laatste tentoonstelling was zeer goed de invloed van de eerste, in gunstigen zin, bij de Italianen op ambachts-kunstgebied waar te nemen. Als men nu maar niet woest gaat zoeken naar het nog niet gewezene. Als men maar niet de haat van Mackintosh tegen het gewone, in ongunstigen zin laat heerschen, als men daarentegen met ernstige grondprinciepen te werk gaat, kan er van Italië over de zuidelijke landen, als voorheen een sterken stroom uitgaan.

In Duitschland wordt wel het meeste aan de beweging gedaan. De kunstenaars die zich daarvoor inspannen ontvangen steun in hun streven, van regeering zoowel als van particulieren. In meerdere mate als dat bij ons in Holland het geval is, waar integendeel meer tegen- dan medewerking het deel voor den kunstenaar is. Bij het doorzien van Duitsche tijdschriften op decoratief gebied, staan wij verbaasd over de opdrachten welke blijkbaar verstrekt worden, zoowel compleete landhuizen voor particulieren als regeerings gebouwen, schepen en kerken worden in opdracht gegeven, waardoor de moderne kunst zich kan ontwikkelen. Men moet het in de lastgevers bewonderen en waardeeren. Een tentoonstelling van decoratieve kunst als de laatste te Dresden, dwingt bewondering af voor een volk dat zoo zijn tijd begrijpt en zijn kunstenaars steunt in hun streven aan de spits van de beweging te komen. De offervaardigheid is zeer groot voor al wat moderne kunst betreft in Duitschland. Al zit er misschien een andere ondertoon, een-« Deutschland-über-all »-drang achter, 't doet er niet toe, de steun is er, en de kunstenaars kunnen er van profiteeren.

De aan het hoofd der beweging in Duitschland staande kunstenaars als Peter Behrens, Josef Olbrich, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, e. a., zijn ruimschoots met opdrachten voorzien, blijkens de vele villa's en andere gebouwen, door hen gebouwd en ingericht en in de tijdschriften afgebeeld.

Voor zoover mij bekend bepaalden die opdrachten voor het compleet bouwen en inrichten van woonhuizen of villa's zich in Holland tot hoogstens een half dozijn, en voor regeerings-gebouwen tot geen enkele. Kortelings is de eerste opdracht voor een groot stoomschip gegeven. Is dat voor de bezitters niet om te blozen, als we onze Oostelijke buren daarbij vergelijken? Mist men hier dan den kunstzin er voor of waardoor komt het dat men hier zoo weinig laat doen?

In het tijdschrift *Dekoratieve Kunst* vinden wij tal van afbeeldingen naar werk van bovengenoemde Duitsche kunstenaars waardoor wij in staat zijn hunnen ontwikkelingsgang na te gaan. Bij sommige heeft deze een zeer eigenaardig verloop, o. a., bij Peter Behrens. Vergelijken wij het hierbij afgebeelde



Fig. 3. — JOZEF M. OLBRICH. MEUBELS UIT EEN MUZIEK-KAMER, IN DONKERROOD MAHONIEHOUT MET INTARSIEN.

(fig. 2). « Inneres des Alkoholfreien Restaurants Jungbrunnen » van de « Dusseldorfer Garten Ausstellung » in 1904 met het eveneens hierbij afgebeelde « Willow-tea-house » van Mackintosh, dan vinden wij in beide veel punten van overeenstemming. Vergelijken wij « Jungbrunnen » met zijn laatste werken dan bemerken wij tot onzen spijt dat hij terug is gezeild naar het empire of althans iets dat daar sterk aan herinnert. Is hier de invloed van Lauweriks aan het werk geweest? Het laatste werk van dezen kunstenaar was sterk op de empiren geïnspireerd. Zooals men weet is Lauweriks leeraar aan de school waar Behrens directeur van is. Dat Behrens zeer gevoelig voor invloed van andere kunstenaars is, getuigt zijn werk meermalen. Als « Raum-Künstler » heeft hij groote qualiteiten.

Uit veel wat Duitschland op ambachts-kunstgebied voortbrengt spreekt ons nog te vaak de zucht naar het « noch nicht Dagewesene » waardoor de zuiverheid van het samenstellen, de eerbied voor de materialen, zoowel als de zuiverheid van de onderlinge afmetingen worden geschaad. Hiermede is Holland in groote tegenstelling. Het klinkt misschien wat pedant, om het van ons zelf te zeggen : doch in Holland werd tot nog toe het beste geconstrueerd. Bezien wij b.v. de wijze van samenstelling van meubels, ik doel hier op de louter technische, dan zullen wij zien dat deze gebouwd zijn in harmonie met den eigenaardigen bewegelijken aard van het hout, een bewegelijkheid van krimpen en uitzetten, waarmede rekening gehouden *moet* worden. Doet men dat niet dan, laat men de lijm als hoofdzaak van het verband gelden, zooals men b.v. in Duitschland en helaas soms ook bij ons, deuren geheel vlak en zonder raamhout maakt, eenvoudig door drie of vier dik dunne houtplaten kruisgewijze z. g. kras-kras belijmd aan elkander zet, is met het oog op den bewegelijken aard van het hout, voor geheele deuren, een verwerpelijke constructie. Men dwingt daardoor het hout tot een stabiliteit geheel vreemd aan zijn eigenlijke natuur. Zoo lang de lijm voldoende weerstandskracht heeft, kan het de boel aan elkander houden : de wraak der natuur komt na het vergaan der lijm pas ! Voorbeelden bij oude meubels zóó bewerkt, zijn er te over om tot bewijs te dienen.

Juist het geconstruëerde en de eigenaardigheid van de onderlinge verhoudingen, van de afmetingen, zijn de kenmerken van het Hollandsche moderne meubel, het gebouw en de gebruiks-voorwerpen. Tegelijk spreekt er uit, het verlangen door den « Erdgeist » gewekt en een hoopvol vertrouwen op een heerlijke toekomst wordt er evenals in Engeland en Duitschland in voorvoeld.

1907. JAC. VAN DEN BOSCH.



Fig. 4. — M. H. BAILLIE SCOTT. DAMES-KAMER UITGEVOERD IN ZWARTGEBEITST ELZENHOUT EN PERENHOUT.



Fig. 5-6. MACKINTOSH : STOELEN.



KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫▫ UIT AMSTERDAM ▫▫

DE VIERJAARLIJKSCHE Indien al de werken van deze tentoonstelling, ten getalle van bijna 600 (we bepalen ons nu alleen tot de schilderijen en teekeningen, want er waren ook de afdeelingen : Beeldhouwkunst, Bouwkunst en Edelsmeedkunst) iets aan zich hadden van kunstvoortbrengsel, zou men wel wat verlegen zitten met den geschiktsten vorm voor een uitvoerige bespreking en wellicht beginnen met een categorische rangschikking uit dien overvloed. Het algemeene gehalte is echter, — als naar gewoonte bij een samenscholing uit de schilderswereld van jan-en-alleman — van dien aard, dat van eenig systeem tot beschouwing geen sprake hoeft te zijn. Want, van deze tentoongestelde « kunstwerken van levende Meesters » kunnen er bij honderdtallen onder deze éene rubriek worden gebracht, die eener geslachtlooze kunst, van innerlijk zoo loos als de een menschgedaante imiteerende ledepop, maar gedoscht in het modekleed van minder of meer opzichtige technische ervarenheid. Het is niet noodig de maten te gaan bepalen bij die varieerende onderscheidenheid van betoonde middelmatigheid in het penseelmeesterschap, waarbij al die inspanning niet anders bedoelt als het evenaren der uiterlijkheid van andere kunstuitingen, die hun aanschijn gerechtigd deden zijn door oorspronkelijkheid. Het schijnt ook, dat de zelfkrachtige talenten zich allengs meer van inzending op die officieele schilderij-etalage's gaan onthouden. Jozef Israëls echter was hier aanwezig met een recent werk, dat nog al sensatie wekte om de voorstelling : *Eva in het Paradijs*, in verzoeking gebracht door de slang. Dit diertje als attribuut, maakt het duidelijk dat de oude meester weer eens opnieuw een bijbelsch onderwerp in behandeling nam en, — nog eens daarbij gefailleerd heeft. Laat hij deze naakte, weinig aanlokkelijke vrouw dan maar als Eva voor willen stellen, en een groezelig landschap als het Paradijs, het was hem althans een aanleiding tot een heilzame ontspanning van het gewone bedrijf. Want het is frappant hoe hier weer uit dat schijnbare knoeien met smeurige verf (« une couleur de suie » heeft een fransch criticus eens gescholden) een naaktschildering werd getooverd zoo subtiel van kleurzenuwen dat het in uitdrukking van levenstrilling toch altijd een zeldzame verschijning is onder de tallooze correct geteekende vleeschkleurige menschelijke gedaanten. Het levensgroote naaktfiguur van Mevr. Suze Bisschop-Robertson heeft door die nabijheid dan ook zeer te lijden; het naakt doet zich daarin werkelijk niet anders voor dan als verbruiksmateriaal voor de aanwending van haar struische schilderstechniek. Ook de beteekenis van haar nachtlandschap draagt niet veel verder als de krachtige verwerking van de kleurcombinatie diepblauw tegen donkerbruin. Deze schilderijen hingen in het midden der eerezaal en vormden zoowat de hoofdschotel van de inzendingen. Daaronder was natuurlijk nog menig stuk belangrijk genoeg om er over uit te weiden, doch daartoe is hier geen plaats. Een portret van Veth was als een wedijver met de natuurgetrouwheid van een fotogra-

fische afbeelding in kleur; de Studiekop van een vagebond door Hart Nibbrig was zeker van scherper realiteitsuitdrukking. Diens groote figuur-talrijke compositie — een stoet van « Keerlen » — was achtenswaardig, in de lijn van degelijke en welmeenende métieroefening. Een groot landschap van Tholen (ik meen al een oud werk) was niet een aanstonds boeiend, maar een kernachtig langaangehouden werk. Als een opmerkelijkheid onder de algemeenheid van verdienstelijkheden hier betoond kon in aanmerking komen werk van Bakels en tot de opzienbarende behoorde weer als altijd op tentoonstellingen een groot schilderij van Monnickendam. Deze is tóch een kracht maar wat te veel een domme-kracht. Wiggers was nu beter dan in veel werken uit den laatsten tijd.

Van de buitenlanders niet veel belangrijks. Een schilderij van Walter Crane — nog al ontnuchterend, en Raffaëlli's werk nog al schraal. Ik zou nu zeker nog wel een lijstje kunnen opmaken van werken die voor waardeering mogen aanbevolen worden, maar dat valt buiten het bestek van een verslag over het hoofdkarakter van een tentoonstelling. Er viel over veel uit dezen toevloed schilderijen wat te zeggen, herhaaldelijk te apprecieeren ook wel, maar er was bijster weinig, dat met bijzondere ingenomenheid kan vermeld worden als iets heuchelijks.

TENTOONSTELLING WEISSENBRUCH — MEVR. SUZE BISSCHOP-ROBERTSON — J. M. GRAADT VAN ROGGEN — De Larensche Kunsthandel, gevestigd in de villa Mauve te Laren, is uitgebreid met een afdeeling in Amsterdam. De directie stelt zich voor in deze stad doorloopende tentoonstellingen te arrangeeren en de keus daarbij niet uitsluitend tot Hollandsch werk te bepalen; ook Fransche kunst is daarbij in 't vooruitzicht gesteld. Met deze eerste expositie heeft de onderneming zich al aanstonds een aantrekkingskracht verzekerd. Van Weissenbruch vindt men er een collectie die ruim dertig werken bedraagt, 't meest aquarellen en in bezit van den heer Hidde Nyland te Dordrecht. 't Is wel alles geen keur uit Weissenbruch's œuvre maar uit alle periode's zoowat, zijn er stalen van zijn werkzaamheid aanwezig. Er zijn uit vroeger tijd landschappen die uitvoerig, maar tevens precieus van detailbehandeling zijn, er zijn ook teekeningen die het hoogtepunt van zijn ontwikkeling aanduiden, waarin de veelheid van het afzonderlijke werd herleid tot de eenheid van het algemeene, die krachtigst de bedoelde werking van een landschapsgeval, een strandmotief zou doen uitkomen. Geen der Hollanders heeft misschien in zoo grootsch verenkelvoudigde plannendeeling zijn impressie's geresumeerd.

De kunst van Suze Robertson laat zich bij deze vertegenwoordiging met 32 schilderijen goed overzien. De onstuimigheid van den kloeken schildertrant zou niet een vrouwenhand doen vermoeden; dit is een opmerking die hier wel allereerst zal gemaakt worden. Wat dan duidelijk kon worden bij de figuurstukken, landschappen en stillevens is dat het sujet een willekeurig aangegrepen gegeven is en uitsluitend genomen wordt in de beteekenis van kleurschijn. Een stilleven lijkt me hier dan ook het hoofdwerk, een voortbrengsel van ongemeen bloedrijke peinture.

Van Graadt van Roggen, een dergenen, die in het etsen iets anders zagen als het dankbaar procédé om er mee te sollen met kwasie artistieke neigingen, zijn er ruim vijftig prenten tentoongesteld.

W. S.

UIT BRUSSEL

DE DRIEJAARLIJKSCHE VAN 1907 — Men heeft in dagbladen en tijdschriften met bijna algemeene stemmen, en terecht, het gehalte van dit salon geprezen. Goed, eerlijk werk was er in grooten getale aanwezig, en de gewone overstelpende overstrooming der « korsten » was zooveel mogelijk ingedijkt. Voor 't overige weinig of geen nieuwe openbaringen! Het was verkwikkend om op te merken hoe de «groote» kunst haar rechten herneemt en tot de

menschenfiguur en het naakt, tot de groote composities terug keert. Zullen we nu ook de wand- en versieringschildering op nieuw zien herleven? Zullen onze handige, al te handige werklui weer kunstenaars worden? Er is wel reden om 't te hopen, na 't oprecht gemeend succès door den heer Fabry behaald, wiens fresco's, uit het oogpunt van compositie, teekening en kleur al even wel geslaagd mogen heeten en met het *Ruitergevecht*, de gebeeldhouwde groep van graaf Jacques de Lalaing, *dé* triomf, *hét* opzienbarende werk der tentoonstelling waren. En noemen we dan, na Fabry: Montalt, Delville en Ciamberlani.

Er was bovendien een rijke oogst van « Ezelsstukken » en onder den grooten hoop, kwamen vooral uitstekende portretten voor, zooals o.a., dat van minister Beernaert door Jacques de Lalaing, van Dr J. C. door de la Hoese, van Max Blieck door Jan Gouweloos, van den schilder Ensor, door zijn kunstbroeder Henri de Groux, die zich mede als een eerste rangsportrettist door zijn damesportret heeft doen kennen, dan nog een dame van Maurits Blieck en eindelijk nog enkele uitstekende portretten van Richir, Rotthier en twee van vreemdelingen, dat van den Engelschen verteller Thomas Hardy, door den franschen meester Jacques Blanche, van Pablo Casals door Woog, van tot in 't uiterste verfijnde mondaines van Carlo Delvaille. Deze twee zijn wel onder de meest curieuse en origineele van de Driejaarlijksche tentoonstelling geweest.

Heel veel genre en veel landschappen, maar noch Courtens, noch Gilsoul hadden tentoongesteld. Daarentegen had men het uitstekende denkbeeld gehad om eenige werken van den betreurden Th. Verstraete op nieuw onder de oogen van 't publiek te brengen, o.a., zijn *Nacht te Brasschaet*, *de Orgeldraaier*, *mijn Buurman de Tuinman* en *het Jagertje*. De nog levende Antwerpsche meesters waren mede door een respectabel contingent vertegenwoordigd, aan wier hoofd we vooral de inzendingen opmerken van Frans van Leemputten, Farasijn, Hens, Luyten. Een enkele Laermans, interessant, zelfs pakkend, zooals alles wat van dezen meester afkomstig is, maar niettemin den indruk geeft van 't reeds en zelfs reeds te veel geziene.

Verder waren er mooie en dichterlijke landschappen van Paul Matthieu, sidderend van emotie en meesterlijk van techniek, tooverachtige interieurs van Alfred Verhaeren, een prachtig stadshoekje van Baertsoen, heel opmerkelijke dingen van Viérin, Blieck, Marcette, Ensor, Oleffe, Taelemans en Roidot. De zeeschilder Baseleer had een transatlantiek geschilderd in de manier van Blieck, is 't hier om een weddenschap gegaan?... Verder vermeld ik nog onder de werken, die boven het gemiddelde uitstaken: *Het Bad*, een schoon en voldragen werk van Gouweloos en een *Kantwerkster* van Leon Frédéric, hoewel ik onder vele andere doeken van den meester niet de voorkeur gaf aan dit.

Onze beeldhouwers traden met onze schilders in 't krijt en droegen in de meeste gevallen de zege weg door hun grootere bezorgdheid om de eischen der compositie en de bevallige, edele en schoone lijn. Behalve Fabry, van wien ik in den aanvang heb gesproken, zijn er maar weinig schilders wier kunst ons zulk een diepe ontroering als die der beeldhouwers vermag te geven, zooals bijv. Victor Rousseau, Paul Dubois, Guillaume Charlier en Jacques de Lalaing. Van dezen laatste telde, we hebben 't reeds gezegd, het *Ruitergevecht* onder de kapitale werken van het Salon. Een zeer vleiend succes werd mede behaald door den Antwerpschen beeldhouwer Albert Baggen, wiens *Zingende kinderen*, ons iets vertoonen van de realistische bevalligheid van della Robbia in de Cantoria van de Santa Maria del Fiore te Florence. Ten slotte vermelden we, in de afdeeling voor versieringskunst, den cyclus der *Uren*, in marmer van Philippe Wolfers.

KUNSTKRING — De reeks tentoonstellingen werd geopend door een keuze werken van Willem van Strijdonck. Zestig schilderijen, alle belangwekkend, eerlijk, stevig geschilderd, waaronder enkele van eersten rang : *Bootroeiers*, *Vriendenontbijt*, *Eerste Communie;* van Strijdonck is thans een onzer meest volledige schilders. Al weet hij het

licht op zijn palet te houden, vervalt hij nooit in de overdrijvingen der impressionisten Hij houdt de roemrijke tradities der Vlaamsche kunst in eere, maar blijft tevens ontvankelijk voor de vorderingen der nieuwere richting. Naast zijn sappige werken uit Brabant, vertoonde van Strijdonck ons interessante reisherinneringen uit Florida en uit Engelsch Indië.

G. E.

UIT DENDERMONDE

TENTOONSTELLING FRANZ COURTENS e. a., IN DE KUNSTGILDE — Franz Courtens is, in onze hedendaagsche vlaamsche schilderschool, eene merkwaardige figuur en tevens eene voortreffelijke leering tot stichting van de velen die, zeer ten onrechte, kultuur voor een strijdig tegenvoeter van kunst aanzien.

De zoo goed als volledige verzameling zijner werken onlangs door de Dendermondsche Kunstgilde ten toon gesteld, wijst duidelijk en beslist op de verkeerde evolutie van dezen kunstenaar, en als zoodanig is de demonstratie, welke door de lieve Scheldestad beproefd werd en betrokken, een gebeurtenis van alderzakelijkst belang.

Mooi-schilderen kan niet dan naar aanleiding van mooi-voelen gebeuren.

Knapheid, de verbazendste knapheid zal nooit meer zijn dan een uitdrukkingsmiddel, en daar pas *begint* kunst, waar knapheid ophoudt een doel te zijn.

Wanneer men het gezamenlijk werk van Franz Courtens overblikt, treft algauw een verwonderlijk verschijnsel : knapheid, welke zichzelf in schilderijen der eerste periode niet bewust was en naïeflijk een middel daar is gebleven, gaat nu, door een zonderlingen trots aangedreven, de voorhand nemen en wordt een doel! Aldus, door een gebrek aan grondige kultuur, door een gemis van rijp-verstandelijk en diep-gevoelig beleid, verzwakt een kunstwerk op het oogenblik juist, dat de kunstenaar het sterker waant. Men begrijpt allicht tot welke betreurenswaardige uitslagen zulke dwaling voeren kan!

Ik zal niet tegenspreken dat schilderkunst eene op zichzelf staande, geheel onafhankelijke kunstuitdrukking is, maar ik kan niet toelaten dat zij zich vergrijpt aan wat niet hare essentie maar eenlijk hare uiterlijke voordrachtsmanieren zijn.

Terloops zij hier gezegd — vooral met het oog op Courtens — dat ik geenszins kultuur, die de oogst is van veelzijdig geestelijk en gemoedelijk ervaren, wensch te verwarren met eene bepaalde of grootere *hoeveelheid* wetenschap. Evenmin zal ik (binst dat ik dan aan Delville denk) ontkennen dat eene indigestie van woest-opgepropte cultuurelementen het ontstaan kan bevoordeeligen van een wandrochtelijk, in elk geval *onzuiver* kunstsoort, hetwelk van schilder-plastiek het debiet heeft en van literatuur de voorraad.

Schilderkunst wordt in hare vizie, in hare opname, in hare weergave even zoo uitsluitelijk als in hare techniek, op eigen, bijzondere wijze gekarakterizeerd, en wel zóo, dat zij daarin afwijkt van alle andere kunstsoorten. Terwijl volte en kubieke zwaarte het essentiëel bestaan der beeldhouwkunst (*het sculpturale*) kenmerken, heeft de schilderkunst zekere op de gebiedende voorstelling van kleurassonnantiën en lichtspelingen berustende privilegiën, die zeer afzonderlijk « het schilderachtige » omschrijven en daarom *wetten* worden, waarbuiten een schilder, op straf van duisterheid, zich niet bewegen mag.

Een ideaal schilderwerk — ik vermoed dat men het hieromtrent gauw met Franz Courtens kan eens worden — moet dus bij uitstek « schilderachtig » zijn, in den zin die uit de vorige lijnen voortvloeit en proefondervindelijk in de beste dingen van Rembrandt, Hals, Rubens, Velasquez e. a. is na te gaan.

Maar een zuiver « schilderachtig » werk is nog geen *kunstwerk*. Een uitstekend uitdrukkingsvermogen is opzichzelf een dood allaam. Men moet wat hebben uit te drukken. Men moet wat hebben te zien, te voelen, te lieven — en dat alles moet tot een synthetisch, volledig beeld gedijen. Bij zulk een beeld kan dan — dàn pas — een uitstekend

uitdrukkingsvermogen werkzaam worden, en in tastelijke verwezenlijking brengen wat op de roerende snaren der ziel heeft getrild.

***

In de zaal van de Kunstgilde te Dendermonde hingen, benevens twaalf studiën en vijftien teekeningen, acht en vijftig belangrijke doeken van Franz Courtens. De catalog meldde daarenboven dat elf groote schilderijen werden toegezegd en niet opgezonden.

De algemeene indruk is dat men hier te doen heeft met een schilder van zuiver inlandsch ras en, soms, met een kunstenaar van ongemeene waarde.

Hoe vreemd toch, dat de gewrochten uit den laatsten tijd ver beneden een in vroegere jaren reeds bereikt kunstpeil staan! Hoe ontzettend borstelknap is Courtens geworden, maar waarom is hij in al dat verbijsterend-habiel kleurgekladder zijne argelooze lusten en zijne innigheid kwijtgeraakt?

Ik heb geen beter, grondelijk-beter schilderij daar zien ophangen dan het groote dennewoud getiteld *De weg naar 't klooster*. Het is van de goede periode : 1888. Het is een stil en vroom vertoog, vredig in zijne middelen en uiterst aandoenlijk in zijne uitslagen. Het blijft, om al zijne gebaren, schoon in de perken van zijne inzichten. Het flapt er niet wild noch acrobatisch buiten. Dat doek wijst in bedaarde en volledig-uitgedrukte stemming een zacht-belichte baan onder de blauw-groene sparrengewelven. Stil schuift er een reke witgevlerkte nonnekens aan, terwijl een gespittel van kleine zonnelonken door het smaragdzware loover wipt. In zulk werk rijst Courtens geheel en triomfelijk.

Van de goede periode nog, even wat later, lijkt me *de Boorden van de Zaan*, koeien in volle lentelicht, zilverig als het vloeiend licht zelf, water dat roert, een voorplan om bij te knielen, en een hemel, een hemel daarboven die het groote leven, het eindelooze van die kleurige ruimte in wijde diepte uitjuicht! Bekijk daartegenover dat ander landschap-met-koeien, betiteld *Laatste Stralen*; hoe droog van gevoel, hoe koud van bezieling, hoe kort van adem.... ja, hoe *kort*, in weerwil van de ontzaglijke vervenbeweging en het wonderlijk penseelbrio. Het is, let wel, werk van den jongsten tijd (1902) en het heeft in de behandeling zijne oorspronkelijke teederheid, zijne aanvankelijke rechtschapenheid verloren.

Bekijk ook dien *Zomer* van 1904 en de *Zeug met jongen* van 1903, uitstralende proeven nochtans van een talent, dat zich in de gemakkelijke virtuositeit heeft willen versmijten. Gij voelt de leegheid die onder kleuren en lijnen gaapt. Het spreekt alleen tot mijne oogen, het is, voor zoo prachtig geschreeuw, inderdaad wel luttel wol. Men zal zeggen dat dit « Vlaamsche » (lees ongeveer : dierlijke) kunst is, maar van van Eyck, Breughel, Rubens, van Dijck, Teniers en zooveel anderen heb ik het wel anders geleerd! Van die weet ik dat het *Kunst* is; het « Vlaamsche » is daarbij het toevallige...

Neen, de beste Courtens vindt ge in *Kuddenuitgang* (1888), in *Zonnige Dreef* (1892), in dat mooi zilverwerk *de Rollende baar* (1894), en tot in dien zeer vroegen *Koude morgen*, dien hij in 1874 opzette en waar hij in fijne room-blonde tonaliteit de schranderheid verraadt van een kinderlijken dichter.

Tegen dat intense werk kunnen de breed-oratorische en ijdel-zinnige doeken *Zonnestralen*, *In 't Bosch*, *In het Woud*, zelfs *Opklaring* en *Tegen Avond* niet op. Van deze periode, welke een haast volkomen afwezigheid van ingetogen berustingskracht en innige zielsdiepte kenmerkt, noem ik nochtans in dankbare bewondering *de Trekvaart bij nacht*, eene fijne, uitmunde impressie, een anti-Courtens bijna, stille opname van een schoon-peinzenden kleursensitivist. Opmerkzaam daarnevens, hoewel van meer uitgedunde hoedanigheid, bleek in mijn oordeel die spokige molen kruisgewijs oprijzend tegen een dreigenden hemel. Dat doek heet, geloof ik *Vóór de Stortvlaag* en vertoont, tamelijk harmonisch, eene schoon-uitgewerkte epische kracht.

Onder de teekeningen, die allen verdienstelijk zijn, trof ik een paar meesterlijke schetsen.

***

Naast Franz Courtens had de Kunstgilde

van Dendermonde vrij wanordelijke proeven opgehangen van een hoop bekende en onbekende schilders. Ik heb een lief landschapje gezien van den betreurden Theo Bogaert die veel kruimelkens van de Tervuerensche meesters heeft opgepikt, een zeer gelukkig lichtvol *Sneeuwgezicht* van Edmond Verstraeten en een strakken *Nanoen* van denzelfden. Ik ben niet in staat om de koude, eng-zorgvuldige tafereelen van Rodolf Wijtsman te bewonderen, terwijl ik van het soepelder werk zijner vrouw in eenige mate houd. Een *Duintje* van Adolf Willems is zeer fijn, zeer delicaat en een *Na de Kermis* van Isidore Meyers, ofschoon in valsch licht behandeld, docht mij vol gevoel te zijn. Iedereen kent de teekeningen van F. Khnopff, die hier in afdruk of fotografie uitgestald waren, hetgeen niet belet dat ik er gaarne de behendige soberheid en de vizioenaire geheimzinnigheid van vaststel. Het eenigszins pieterig maar ernstig werk van Felix Gogo doet treffend aan, terwijl de *Stille stonden* van Herman Courtens van het allerbeste is, dat ik te zien kreeg.

Jong-Dendermonde was drievoudiglijk en zeer eigenaardig door Herman Broeckaert, Pieter Gorus en Leo Spanoghe vertegenwoordigd. Zooals alle zoekers, hebben zij eene toekomst vóór zich. De eerste is teeder, idealistisch gestemd, en verwezenlijkt met begrijpelijke zwakheid inzichten die van een waren en een denkenden kunstenaar zijn. Dat doen zal wel steviger worden. *Begijnhof Zonnezinken* en *Regenweer* zijn zeer fraai. Gorus schildert zonsondergangen en herfstzichten in een laaiïng van vlammen, die mij eenigszins brutaal voorkomt. Zijn *Winter aan de Schelde* en zijn *Lenteavond* zijn flinke doeken. Spanoghe heeft meer dan de twee andere gevoel voor atmosfeer-vloeiïngen, maar hij bederft zijne vizie door eene opaciteit in de bewerking, die zeer onaardig aandoet. Zijn *Februari* en zijn *Sneeuwbuien* zijn nochtans zeer geslaagde proeven en zijn *Regen* getuigt van een buitengewonen aanleg.

De beeldhouwers Ch. de Brichy en Alfr. Courtens gaven beide blijken van onbetwistbaar talent: de eene zond een drietal bronzen beeldjes à la Rousseau (ik meen: met even zuivere, schier klassiekheldere inzichten) en een marmeren springlevend kinderkopje, de laatste gaf een borstbeeld van zijn vader, dat mij, hoewel in opzet onbeholpen, door zijne intensiteit van uitdrukking verwonderd heeft.

Herman Teirlinck.

◻ ◻ ◻ UIT MOLL ◻ ◻ ◻

KUNST IN DE KEMPEN ☛ Op initiatief van Jacob Smits, den meester-schilder, die reeds sedert jaren, bezijden het marktgewoel der kunst en van de vergaderplaatsen der kunstenaarsbent, stillekens voortwerkt in zijn verrukkelijke kluize van Achterbosch bij Moll, een klein plaatsje in de Kempen, was er tegen het eind van den afgeloopen zomer een tentoonstelling georganiseerd, ter eere der schilders, die gewerkt hebben in de eigenaardige en dichterlijke streek, die door Hendrik Conscience's *Loteling*, *Rikketikketak* en de *Boerenkrijg* onsterfelijk is geworden.

Deze expositie, door fideele feesten ingewijd, welke een heel eigenaardigen stempel droegen, vereenigde werken van ongeveer een honderdtal schilders, waaronder de meest ontroerend-gevoelige vertolkers dier arme, maar subliem schoone en woeste ingeborenen, zich in de eerste plaats Jacob Smits zelf bevond. Frans van Leemputten, die mede de heel eigen bekoring dezer landstreek volkomen verstaan heeft, Paul Matthieu, die er de blij-blonde tijden van bezong, liever dan de droeve uren als de avondschemering daalt, Jozef Israëls, Karel Ooms, Frans van Kuyck en nog vele andere, waar één nieuweling onder was: Courtens-Zoon.

Het salonnetje werd heel druk bezocht en de onmiddellijke nabijheid van de streek die deze kunst voedde, heeft niet gedaan dan de oprechtheid er van versterken en de waarde en het prestige der werken verhoogen, want op de zangers en vertolkers van de *Kempen* is geenszins het beruchte spreekwoord

toepasselijk : *traduttore, traditore*. Nog nooit is een heel aantrekkelijk model met zooveel vurige voorkeur weergegeven, waar ieder schilder er blijkbaar aan heeft gehecht om bij voorkeur die noot te doen trillen, die 't meest in overeenstemming was met zijn eigen natuur. Dit was niet alleen héel leerrijk en héel interessant maar van groote artistieke en vooral zedelijke beteekenis in den meest uitgebreiden zin van het woord.

G. E.

UIT ROTTERDAM

KUNSTZAAL OLDENZEEL ✤ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN DOOR ED. FRANKFORT ✤ MAAND SEPTEMBER — Een artiest, wil hij iets beteekenen tegenwoordig, moet zijn « perioden » hebben. Of deze perioden-sport ter liefde van de kunstenaars of tot vermaak van de critici in zwang gekomen is ; het is in elk geval zeker, dat ze met lust en ijver beoefend wordt. De kunstenaar is ermee gevleid, want « perioden » beduiden immers ontwikkeling en — laat ons hopen — vooruitgang in zijn kunst ; de criticus is ermee gebaat, want een paar « perioden » markeeren op zoo aangename wijze de verdeeling van zijn schrijven. Het zijn als het ware de punten van zijn preek : een inleiding vooraf en een nabetrachting tot slot, ziedaar het schema kant en klaar !

Zoo heeft men ook bij Frankfort als erkend schilder drie perioden ontdekt : een Joodsche, een Twentsche, een Transvaalsche. Dit dient primo plichtmatig vermeld te worden. Overigens, afgezien van de sujetten lijkt me Frankfort's werk vrijwel gelijk ; hij toont zich steeds een geoefend schilder met een normaal gevoel voor kleurenharmonie, een beschaafde voordracht en een gemakkelijk compositie-talent. En hij weet te boeien. Het zijn niet de eenigszins ongewone onderwerpen, zijn synagoge-gevallen, zijn scènes uit de Kafferwereld, die interesseeren ; het is niet het gegeven alleen, maar in de eerste plaats de wijze, waarop het gegeven wordt. Het is een genoegen te zien, dat een schilder, die zijn dingen zoover weg is wezen halen, zijn kracht niet zoekt in «Anecdoten-malerei».

Als colorist bezit Frankfort aangename eigenschappen. Zijn kleuren zijn harmonisch, zuiver tegen elkander gezien, niet bijzonder sterk, maar levend. Van de harde droog-continentale Zuid-Afrikaansche natuur weet hij iets zeer aannemelijks te maken ; hij weet licht en kleur eruit te halen, zonder in crûheden te vervallen Sommige kleine dingen met juist-waargenomen en kantig-opgezette Kafferfiguurtjes zijn in hun decoratieve frischheid waarlijk aantrekkelijk. Het gaat niet al te diep ; verder dan een vroolijk kleurenfond brengt zoo'n achtergrond het gewoonlijk niet. Maar het stille behagen van den schilder in wat hij deed, schijnt er zoo lustig en glunder uit. En dat is in een schilderij een groote deugd, al mogen dan ook diepere eigenschappen ontbreken.

ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING ✤ TENTOONSTELLING VAN OUDE SCHILDERIJEN IN ROTTERDAMSCH PARTICULIER BEZIT ✤ SEPT.-OCT. 1907. — Het Bestuur van den Kunstkring heeft het gelukkige denkbeeld gehad, in een tentoonstelling bijeen te brengen, wat er nog van oude kunst, vaderlandsch-zeventiend'eeuwsche wel te verstaan, in Rotterdam aanwezig is. Van de oude kabinetten door mannen als Nicolaas Anthony Flinck, Adriaen Paets, Jan en Pieter Bisschop, Gerrit Van der Pot en zooveel andere (ook latere) verzamelaars bijeengebracht, is niets meer hier ter stede over, op een enkel werk na misschien, dat in het Museum Boymans is beland. Met de oude familiën verdwenen ook de monumenten der oude cultuur ; naarmate de stad van karakter veranderde, van ouderwetsche handelsstad moderne wereldhaven werd.

Denkt men terug aan wat hier geweest is (en dan behoeft men niet eens zoover terug te gaan), aan de collectie Vis Blokhuizen b.v., die de gemeente in 1870 om financiëele bezwaren weigerde over te nemen, een collectie, die o.a., een Rembrandt, een Frans Hals, een Delftschen Vermeer bevatte, — dan slinkt het betrekkelijk-vele, dat op deze Kunstkring

tentoonstelling aanwezig is, tot een poover beetje. Dan beseft men, dat dit de débris zijn, uit den ondergang eener stedelijk-patricische cultuur gered, met wat enkele kunstliefhebbers later zich van links en rechts nog hebben weten te verwerven, — doch dat het aloude familiebezit naar de openbare musea en de kabinetten van uitheemsche millionnairs is verhuisd.

Geeft in dit opzicht de huidige expositie alles behalve reden tot verheugenis, — waar vindt men aan den anderen kant een kunst, die als onze zeventiend'eeuwsche zelfs in haar geringere uitingen zooveel genot schenkt, die van zulk een deftigheid, van zoo voornaam kleuraspect is? Want de meesters van den eersten rang zijn ternauwernood vertegenwoordigd. Daar is van Goyen met o. a. drie zeer fraaie, voortreffelijk-geconserveerde paneeltjes; Jacob van Ruysdael, met een klein landschapje, dat goed geweest kan zijn; Abraham van Beyeren met een bloemstuk in prachtigen goud-bronzen toon en nog een paar welbekende namen. Overigens mindere goden. Een twintigtal anoniemen, waaronder waarlijk de minste niet. Hoe krachtig moet de schildersdrift van dat geslacht niet geweest zijn, dat zelfs de kleine geesten boven het onbeduidende, in elk geval boven het vulgaire bleven! Het is zeker niet het beste, wat men van een schilderschool kan zeggen, dat ze deze en die groote meesters heeft voortgebracht; uit niets blijkt intrinsieke kracht en waarlijk brandend leven beter, dan uit een hooge middelmaat, uit wat alledaagsche menschen, die niet voor maëstro poseeren, in alle eenvoudigheid verrichten. In zulk een tijd van algemeen groot kunnen, proeft men de geheimzinnige essence, die stijl heet, evengoed uit een verzameling van doorsneeproducten, als uit een keur van meesterwerken. Dat is misschien de beste les, die deze tentoonstelling geeft.

Zie b. v. de portretten, die uit den aard der zaak naar verhouding in overgrooten getale aanwezig zijn. Er is er mogelijk geen enkel superieur, maar ook nauwelijks één beneden peil. Ze zijn zoo eenvoudig, gewoon, vanzelf-sprekend, vergeleken b. v. met wat een paar maanden geleden terzelfder plaatse van moderne portretkunst is te zien geweest. Hier geen zoeken en tasten naar houding, naar psychologische analyse, naar kleurwerking. Dat komt alles van zelf wel! Er is natuurlijk wel het een en ander, dat er terstond uitspringt. Daar is b. v. het gemaniëreerde, heroïek-gedrapeerde portret van *Steven Thrasi*, opticus en werktuigkundige, door Adriaen van der Werff (N° 75), maar daarmee zijn we dan ook reeds, cultuurhistorisch gesproken, over de grens der XVIIe eeuw geraakt. Voor het late kinderportret van Nicolaes Maes (N° 33), geldt hetzelfde. Vergelijk dat maar eens met het kostelijk-naïeve konterfeitsel van den kleinen *Abraham van Beveren* (anno 1605, N° 80, anonien); hoe is dat stijf-opgeprikte, in zijn rokken gepakte kereltje in het voordeel tegenover het quasi-natuurlijke, los-gekleede godenzoontje van Maes met zijn blonde pruikenbol. Zoo zijn er nog een paar: de N°s 55 en 56 (Godfried Schalcken), N°s 44 en 45 (David van der Plaes); — doch deze decadenten der groote cultuur zijn bij wijze van tegenstelling wel interessant. Voor 't overige: de beide groote uit Deventer herkomstige portretten van Pieter van Anraedt (N°s 1 en 2); de nog XVIe eeuwsche beeltenis van *Cornelius Musius*, den bekenden pastoor van het Sint-Aechtenklooster te Delft, door Maerten van Heemskerck (N° 24); die van Joh. Wttenbogaert door den drogen, maar krachtigen Miereveldt (N° 36); het geestige, allerminst-heroïsche portretje van Maerten Harpertsz. Tromp (Hendrick Gerritsz. Pot, N° 47); het dubbelportret van Johan van Rossum (N° 52); het zelf-portret en dat van zijn vrouw van den Rotterdamschen schilder Hendrik Sorch, beide treffend van eenvoud en waarheid (N°s 57 en 58); het opmerkelijke borstbeeld van een jonge dame (anoniem, N° 91), dat zeer fraai van vleesch is en een serie goede portretten door de Remonstrantsche Gemeente te Rotterdam ingezonden.

Maar luister aan de tentoonstelling zetten toch vooral de stillevens bij. Dat hangt daar stil te glanzen met een eigen innerlijk licht, dat doode dingen doet schijnen als bezielde wezens. Hier doet het licht een pracht van bont gevederte opleven, daar loeren loensche

visschenoogen en hun geschubde huid wedijvert in glanzende blankheid met het koper van schuimspaan en ketel. En de *Vanitates* met haar kinderlijke symboliek van doodshoofden en walmende kaarsepitten; maar van hoe diepen ernst en weemoed van vergankelijkheid kunnen haar ivoor- en perkamentkleurige harmonieën niet zijn! Ik denk hier vooral aan dat groote doek van den jongen Frans Hals (N° 23), een wonderlijke hoop bric-à-brac (boeken, inmaakpot, manden flesch, instrumenten en een berg van perkamenten bladen en charters) tot een waarlijk monumentaal geheel opgebouwd. Het mooie bloemstilleven van Van Beyeren (N° 7) heb ik reeds genoemd. Van den in zijn tijd befaamden stillevenschilder Paulus van den Bosch het kleur-fijne, maar ietwat krachtelooze N° 9; van Abraham Mignon een bloemtuil (N° 37) in zijn bekenden trant; van Corn. Jacobsz., Delff en Herman van Steenwijck twee zeer groote keukenstillevens (N°s 15 en 62); van Jurriaen van Streeck een stilleven van Delftsch blauw, citroenen en sinaasappelen (N° 64); van Jan Vonck een bijzonder fraai groepje doode vogeltjes (N° 73), exquis van kleur.

Van de landschappen dient, behalve de genoemde, het fraaie gevalletje van Pieter Molijn vermeld (N° 40), een vooral om het sujet aantrekkelijke *Haringpakkerstoren* (Abraham Storck, N° 63), een goede Reinier Nooms, met vast-geteekende schepen en een fijne ochtendstemming in de lucht (N° 42). De twee Molenaers bieden weinig opmerkelijks; over het geheel is het genrestuk maar matig vertegenwoordigd. De hoenderstukken van Hendrick ten Oever en van Giacomo Victor (N°s 43, 68, 69) van groote afmetingen, waarvan het eerste door de krachtige kleur, het laatste door een eenigszins gemanierde, maar typische behandeling van het gevederte opvalt. Doch laat ik dit verslag besluiten. Ten slotte bemerkt men, dat bijna ieder nummer om het een of ander de vermelding waard is.

R. J.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Het Augustus nummer bracht een mededeeling van Emile Michel over een uit Brazilië afkomstig portret van Rembrandt's vader. De eigenaar, de heer Dias Carneiro te Rio de Janeiro had Michel's oordeel gevraagd over een door hem aangekocht oud-Hollandsch mansportret. Het vaststellen van den op het portret voorgestelden persoon, leverde geen moeilijkheid op. Dadelijk trof de overeenkomst met de gelaatstrekken van den ouden man, die men uit werken van Rembrandt en Gerard Dou als Rembrandt's vader kent.

Een neteliger vraag was die naar den naam des schilders. Het liefst zou men aan Rembrandt zelf gedacht hebben, maar techniek en koloriet zijn geheel niet in overeenstemming met Rembrandt's werk uit omstreeks 1630. En in dien tijd uiterlijk moet het portret ontstaan zijn, daar Harmen Gerritsz, den 27 April 1630 begraven werd en het portret oogenschijnlijk naar het leven geschilderd moet zijn. De mogelijkheid bestaat natuurlijk, dat het een kopie naar een onbekend werk van Rembrandt is, maar ook dat is niet vast te stellen. Bode, wiens advies door Michel is gevraagd, dacht aan Backer — echter is zijn oordeel slechts op het zien van foto's gegrond. Het origineel kennende zou hij die toeschrijving wellicht niet volhouden. Dr Bredius noemde een overigens onbekend meester I. D. R., van wien hij een 1630 gedateerde studiekop van een ouden man bezit — Michel zelf geeft geen bepaalde meening wie de maker kan zijn.

Wel doet hij enkele mededeelingen van wat hem omtrent de herkomst van dit schilderij bekend is geworden, dat door tijdelijke tentoonstelling in het Mauritshuis thans voor breederen kring toegankelijk werd. De tegenwoordige bezitter kocht het op een veiling te Rio. Vroeger schijnt het behoord

te hebben aan een afstammeling van een in Pernambuco gevestigd Nederlandsch geslacht, waar het meer dan een eeuw in familie-bezit was.

Het feit dat reeds zoo vroeg Hollandsche schilderijen in Brazilië voorkwamen, is niet zoo vreemd. Het is zeer aannemelijk dat tijdens het bewind van Joan Maurits van Nassau over Brazilië aldaar Hollandsche kunstwerken werden ingevoerd.

Dezelfde aflevering bevat buiten den tekst een lithografie van Toupey naar het portret van Jan van Eyck's vrouw in het Brugsch Museum.

In het September-nummer der Gazette vindt men o.a. een artikel van Seymour de Ricci over een groep werken van Rogier van der Weyden. Het artikel handelt hoofdzakelijk over het portret van een man met een pijl te Antwerpen, dat in 1904 op de tentoonstelling der Fransche primitieven als een werk van Jean Fouquet geboekt stond. De schrijver hier ziet het voor een oude kopie naar Rogier van der Weyden aan. Verder bespreekt hij een schilderij uit het bezit van den heer Adolphe Schloss te Parijs, vermoedelijk een fragment uit de Aanbidding der Wijzen. Ook dit werk meent hij op grond van een uitvoerig betoog aan Rogier te kunnen toeschrijven.

Prof. Henri Hymans bespreekt de tentoonstelling van het Gulden Vlies te Brugge.

THE STUDIO (15 September) bracht onder meer een opstel van Fernand Khnopff over Alexander Struys.

THE BURLINGTON MAGAZINE

In het Augustus-nummer van dit tijdschrift schreef Francis M. Kelly over de Gulden Vlies tentoonstelling. Verder vindt men er een reproductie — met bijschrift door Lionel Cust — naar den nieuwen van Dyck in de National Gallery: het portret van den Marchese Giovanni Battista Cattaneo.

De heer E. J. van Wisselingh te Londen schrijft aan *The Burlington*, dat de in de bekende uitgave van *The Studio* over de gebroeders Maris (zomernummer van dit jaar) gereproduceerde werken van Matthys: *Een studie* (nº 9) en *De Zusters* (nº 30), niet van dezen meester afkomstig zijn. Het is Matthys Maris zelf, die den heer van Wisselingh deze mededeeling deed en hem verzocht daaraan openbaarheid te geven.

Het September-nummer bracht o.a. de voortzetting van Dr Martin's studie over het leven van een Hollandsch schilder in de 17e eeuw. Ditmaal behandelt de schrijver de wijze waarop een schilder toen zijn werk verkocht. Onder de gebruikelijke korte notities over verschillende kunstwerken is er een over een kopie uit de zestiende eeuw, waarschijnlijk naar den meester van Flémalle en voorstellend de Wraak van Tomyris. Een kopie uit de vijftiende eeuw vermoedelijk naar het zelfde werk werd in het *Jahrbuch den Kön. Preuss. Kunstsammlungen* door von Tschudi bekend gemaakt en door hem aan den meester van Flémalle toegeschreven.

Een teekening van Rembrandt uit de verzameling van den hertog van Devonshire: huizen en een molen aan een weg, wordt buiten den tekst in lichtdruk weergegeven.

J. C. G.

HET WERK VAN DIRK BOUTS TE LEUVEN

Bouts verschijnt te Leuven, trouwt en vestigt er zich, hoogstwaarschijnlijk tegen het midden der xve eeuw, doch een veertiental jaren verloopen eer we een zeker bewijs van zijn verblijf in deze stad ontdekken en we vinden geen enkele geschreven vermelding van zijn werkzaamheid vóor 1466.

Theodorici filii opus sunt, schrijft Molanus, *in ecclesià divi Petri duo altaria venerabilis Sacramenti quae multum ex arte commendantur.* Maar de geleerde heer vergist zich : en aangezien hij reeds in het begin der xve eeuw, Dirk I, *ad patres* heeft gezonden, ziet hij er zich noodzakelijkerwijze toe gebracht om aan Dirk II, den zoon van onzen Bouts, de stukken toe te schrijven, die in den loop der vorige eeuw door zijn vader waren gemaakt. We mogen dus, zelfs bij gebreke van 't bestaan van eenig ander bewijs, voor vast aannemen dat 't aan Dirk werd opgedragen om de twee altaren van het Heilig Sacrament in de St Pieterskerk met schilderwerk te versieren.

Verder onthullen de oorkonden ons nog dat in 1433, het kapittel dezer kerk, aan de Broederschap van het Heilig Sakrament, de twee oratorien afstond in de bocht, aan de Noordzij van het gebouw, ten einde er altaren op te richten, evenals de ruimte onder een zuilenboog van het koor, tot het neerzetten van een sacramentshuisje. Deze vrome vereeniging stichtte in de eerste kapel een altaar ter eere van St Erasmus, martelaar, en een in de tweede, dat aan het Heilig Sakrament gewijd was.

Bouts had zich ongetwijfeld tijdens zijn reeds langdurig verblijf te Brugge een zekeren naam verworven, want 't was aan hem dat men de beide drieluiken het eene klein, het andere groot, bestelde, die voor de altaren waren bestemd. De St Pieterskerk bezit deze beide werken nog heden, behalve de luiken van het laatste, die tusschen de oude Pinacotheek te München (N^rs 110 en 111) en de Koninklijke Galerij van Berlijn (533-539), zijn verdeeld. De opzoekingen van den heer van Even, in de rekeningen der Broederschap van het Heilig Sakrament, hebben hem de aangifte der betalingen doen ontdekken, die den 4 Juli en den 6 Augustus 1466, aan Dirk waren uitgekeerd, respectievelijk tot

een bedrag van 13 en 8 Rhijnlandsche guldens. Bovendien gaf de kunstenaar op het schutblad der rekeningen van 1468 een finale kwijtschelding, die in deze bewoordingen was vervat : « Ic Dieric Bouts kenne mi vernucht en wel betaelt als van den werc dat ic gemaect hebbe den Heilichen Sacrament » terwijl deze kwitantie verder nog door de volgende aanteekening bekrachtigd werd : « Item, dit es die Sele (1) van meester Dryeric, kent en lyt dat hy es voel (2) betaelt, en selve ghescreven met synder hant; van den iiij messters (3) van den Scakermente, te Loven, dat was Jan Ouwe Rogge, en Groet Redemans, en Raes van Bausselle en Pieter Heykens ». Het schijnt dat het verband tusschen dit geschrift en de nota van Molanus een bewijsstuk vormt, waarna geen twijfel meer mogelijk is : men zou evenwel nog kunnen aanvoeren dat noch van de eene, noch van de andere zij, de titels van de aan Bouts toevertrouwde werken nader werden aangeduid, doch het vergelijkend onderzoek tusschen het *Martelaarschap van St Erasmus*, het *Avondmaal* en de *Gerechtigheid van Keizer Otto*, dit laatste onafwijsbaar echt, moet ons deze tegenwerping als onhoudbaar doen beschouwen.

De Heilige Erasmus, met de illustratie van wiens martelaarschap Bouts zich had belast, was bisschop van Formies, in de buurt van Gaeta (Italië) en werd volgens de legende in de v^e eeuw, door de Arische Lombarden, onder afgrijselijke martelingen ter dood gebracht.

St Erasmus ligt bijna geheel naakt, vastgebonden op een plank; ze hebben hem in zijn buik geboord en het puntje van zijn ingewanden zit om een spil gewonden, die door twee beulen wordt rondgedraaid, de eene, een oude, kale, met een woest gezicht en bloote armen, die vigoureuselijk aanzet, en een jonge, die tamelijk lamlendig te werk gaat en er uitziet of hij medelijden heeft. Een baardig personnage, een type, dat men met groote analogieën op verscheiden schilderijen van den meester, in 't bijzonder op de luiken van het *Avondmaal* weervindt, een soort opperhoofd, rijk gekleed in met bont omzoomd blauw en goud brokaat, steunend op zijn commandostaf, staat met eenvoud en waardigheid naar den patient en de pijnigers te zien alsof hij impassibel een officiëele formaliteit vervulde; zijn drie handlangers, waaronder aan zijn linkerhand waarschijnlijk een Arisch priester, kijken voor een deel nauwlettend toe of wenden zich af met onverschilligheid. Achter hun groepje strekt, doorsneden door wegen en bespikkeld door heuvelen, het land zich groenend uit, waarin men de Kessel en Loobergen, in de buurt van Leuven heeft meenen te herkennen. Het landschap zet zich voort over de luiken, die ons aantoonen, het linker : St Hieronymus in zijn schitterend Kardinaalskleed, met den symbolieken leeuw, liggend aan zijn voeten; het rechter : St Bernardus in monniksgewaad, met het abtelijk kruis in de hand. We moeten

(1) Ceduul. (2) Vol. (3) Meesters.



DIRK BOUTS : DE MARTELIE VAN DEN H. ERASMUS.

(Leuven, St Pieterskerk).

bekennen dat de indruk die men van de picturale weergave van deze afgrijselijke gebeurtenis ontvangt, tamelijk oppervlakkig is; de kunstenaar heeft er aan gehecht om getrouwelijk in beeld te brengen, het verhaal dat hem door den een of anderen « clerc » overgeleverd was en dat waarschijnlijk weinig geschikt was om aandoeningen in hem te wekken, die in zijn werken terug gegeven, ons zouden ontroeren op onze beurt.

Bouts is gelukkiger en welsprekender geweest, toen er sprake was om de de voornaamste episode in het leven van Christus weer te geven, nl. die, welke mét de *Kruisiging* het vaakst in de christelijke iconografie is gereproduceerd ; er was daar in de groote religieuse traditie klaarblijkelijk meer dat hem vermocht te ontroeren en zijn kunstgevoel op te wekken, dan in de avonturen van den een of anderen bijna onbekenden heilige. Het groote Drieluik van het *Avondmaal*, met de midden-paneel voorstelling van den Eucharist en zijn luiken, gewijd aan de herinnering der hoofdgebeurtenissen in de geschiedenis van het uitverkoren volk, die in de werkelijkheid of in figuur de aankondigers der Verlossing waren, vormt een der krachtigste en meest uitdrukkingsvolle werken van onzen schilder. (¹)

« En als zij aten, nam Jezus het brood en gezegend hebbende brak hij het, en gaf het den discipelen zeggende : Neemt, eet, dat is mijn lichaam » (Mattheus XXVI, 26). Dit woord van den Verlosser schijnt zooeven eerst te hebben uitgeklonken in de Gothische zaal, waar de kunstenaar om de tafel met dit laatste Pascha, den Christus met zijn apostelen vereenigd heeft. Jezus houdt in de eene hand het avondmaalsbrood en heft de andere tot plechtig vermaan omhoog. Hij heeft zoo even uitgesproken en zijn hoorders zijn verward door de onthulling van het verraad waaraan een hunner zich zal schuldig maken. De grijzende Petrus aan 's Meesters rechterhand, links Johannes met het jeugdige hoofd en de lange haren, de overigen aan weerszijden gezeten, zijn als verstard in hun houding van liefde « gemengd met vreeze », die zijn woorden bij hen hebben gewekt. Men zou zeggen dat zij in hun zielen luisteren naar den weerklank van het goddelijk woord, eenigen hebben het aanvaard met een groote uitstorting van geloof en hoop, anderen, zooals die links van Johannes is gezeten, peinzen de diepe beteekenissen na, éen zelfde innig en heftig gevoel weerspiegelt zich in verschillende trekken op de gezichten van alle aanwezigen. Alleen Judas, met den rug naar den toeschouwer gewend, de linkerhand op de heup, schijnt een ongeloovig-loenschen blik op zijn gezellen te werpen en blijft onverschillig om niet te zeggen vijandig aan de algemeene ontroering. Onbewegelijk ook zijn de personages, vreemd aan het drama, die Bouts in de compositie heeft ingelascht, een dienaar, met neergeslagen oogen, die aandachtig achter den Heiland staat en een tweede, met

(¹) Zie de afbeelding in *Onze Kunst,* 1904, 1e halfjaar, blz. 8-9.

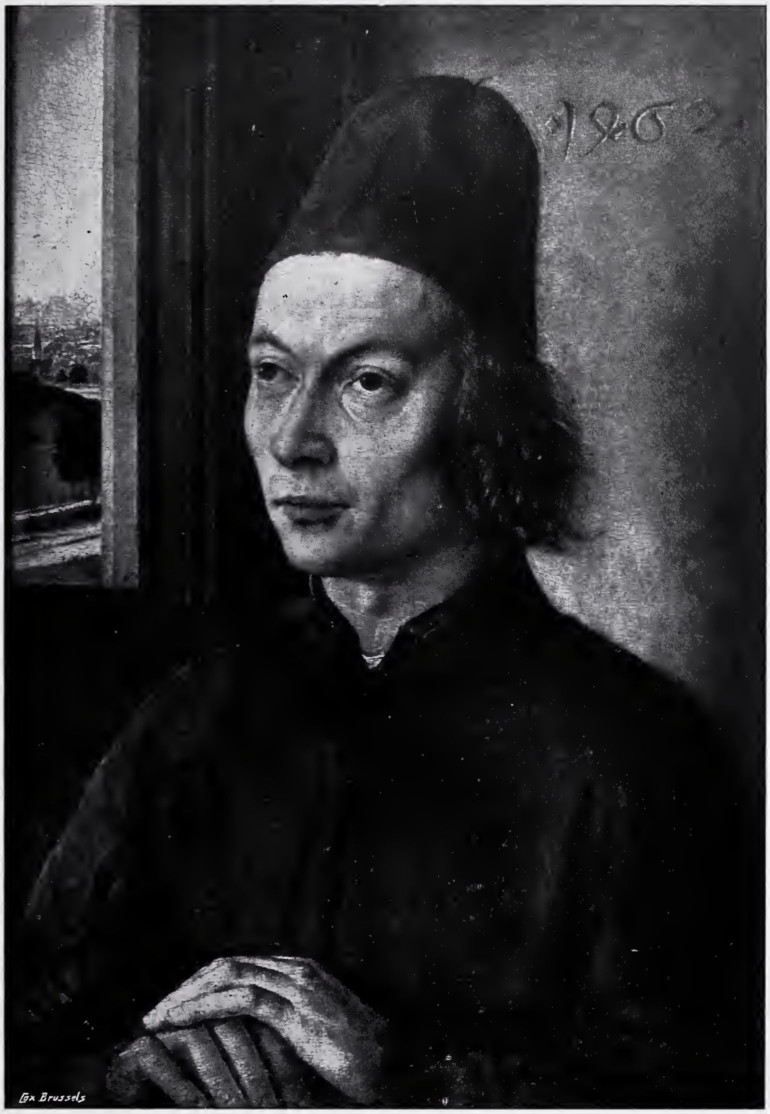
een roode muts, in een met bruin bont omzoomden blauwen manteljas, die rechtstaat naast de credenstafel en die, evenals de beide individuen, wier gezichten zich rechts van de schouw vóór het raampje vertonen, er minder devoot dan wel nieuwsgierig uitziet.

Het meerendeel der critici is overeengekomen om in de figuur met de roode muts het portret van Bouts te herkennen, aan wien Hulin den leeftijd van 64 jaar geeft, maar aangezien het *Avondmaal* tusschen 1464-1468 geschilderd is, zou zoo het tijdstip der geboorte van den schilder weer twijfelachtig worden. We weten niet of de identificatie met Bouts van het *Mansportret van 1462* in de National Gallery, dat langen tijd aan Memling werd toegeschreven, ontstaan is door een zekere overeenkomst van den in dit werk voorgestelden man met de figuur met de roode muts van het *Avondmaal* of dat het tegenovergestelde het geval is, maar in werkelijkheid komt het ons bij een analytisch en aandachtig onderzoek hunner fysionomieën voor, dat de eenige trek die ze met elkaar gemeen hebben den vorm van hun hoofddeksel is !

Dat schitterende kleine *Portretje van 1462*, waarvan het model een vijftig jaar schijnt te zijn, biedt naar 't voorkomt merkwaardige analogieën met 't portret van Bouts, dat door Lampsonius in zijn verslag van 1572 vermeld wordt. Rekening houdend met wat er van verbeelding spelen kan in de vertolking van den graveur, zou men er toe neigen om te gelooven dat het, met een tusschenruimte van enkele jaren, dezelfde man is ; de voornaamste karakteristieken van het gezicht, de snede ervan, de teekening van neus en mond, zijn bijna geheel dezelfde. En deze, een weinig drooge fysionomie, met de uitspringende oogen, de scherp getrokken lijnen der jukbeenderen, den fijnen neus en den dunnen, vagelijk spottenden mond, wekken het denkbeeld op aan een zeer helder verstand, dat nooit in de lucht schermt, dat peuterig in kleinigheden is en realist, en tamelijk wel in overeenstemming met de opvatting die de studie van zijn werk in ons gewekt heeft, aangaande het temperament en den geest van Bouts.

Maar het vraagstuk van het portret van den laatste wordt nog meer gecompliceerd, indien men, met Weale, Hulin, e. a. aan dezen schilder ook de *Lukas, het portret schilderend der Heilige Maagd* wil geven, dat we op de tentoonstelling der Primitieven te Brugge hebben gezien (Weale, Nr 115, Collectie Penrhyn, Londen). In dit werk, een nabootsing der schitterende composities van dezelfde soort, gevloeid uit het penseel van van der Weyden (Musea Munchen, Ermitage, enz.) zou de schilder den Evangelist zijn eigen trekken hebben geleend. Edoch, deze laatste, die een zekere overeenkomst vertoont met den man met de roode muts van het *Avondmaal*, vertoont er geen enkele met het *Portret van 1462 !* De St. Lukas, men zal het moeten bekennen, indien hij al inderdaad van Bouts afkomstig is, zij 't ook,

als men wil, uit het begin van den Leuvenschen tijd (ongeveer 1450), doet hem volstrekt geen eer aan, het koloriet is slap en krachteloos, de teekening,



DIRK BOUTS : Portret van een onbekende (1462).
(National Gallery, Londen).

hoofdzakelijk wat de groep van de Maagd met het Kind betreft, vlakaf slecht.

Laten we nu tot het *Avondmaal* terugkeeren. De heer Hulin meent de zonen van Bouts, Dirk en Albert, te zien in de gezichten van twee jonge mannen van 18 en 20 jaar, die door het raampje in den achtergrond kijken, maar deze veronderstelling komt moeilijk overeen met den vermoedelijken leeftijd van den jongsten der zonen op het tijdstip toen het paneel werd

afgemaakt. Het schijnt echter dat zoo niet allen, ten minste enkele der figuren, die vreemd zijn aan de handeling op het *Avondmaal*, portretten waren, maar is het waarschijnlijk dat de kunstenaar zoo onbescheiden zou zijn geweest om met zijn beide zonen bijna alle beschikbare ruimte



PORTRET VAN BOUTS.
(Recueil de Lampsonius, Antwerpen 1572).

in te nemen op een stuk, dat in zeker opzicht het collectief karakter van een ex-voto vertoont en dat hij voor een godsdienstige broederschap moest schilderen? Zou het niet veel meer voor de hand hebben gelegen om met een geheel natuurlijke beweging, de begiftigende Broederschap zelf, in de persoon van hun hoofd of een zich bijzonder, door zijn edelmoedigheid onderscheiden hebbend lid te vereeren, door het aanbrengen van *zijn* portret?

De luiken van het *Avondmaal* hebben een onderverdeeling van vier paneelen die ons resp. vertoonen : *Melchisedek, koning van Salem, die Abraham*



DIRK BOUTS (?) :

ST LUCAS SCHILDERT HET PORTRET DER H. MAAGD.

(Londen, Verzameling Penrhyn).

zegent — de *Mannaregen* — de *Viering van het Joodsche Pascha* en *Eliah in de Woestijn.*

Men weet volgens welke onveranderlijke methode de katholieke kerk te werk ging om kenbaar te maken door beeld en beeldhouw-cyclus, wand- en vensterschilderingen enz., het evenwijdig verloop tusschen het Oude en het Nieuwe Verbond, om de gebeurtenissen in het laatste verhaald, met de formeele of zinnebeeldige voorspellingen in het eerste vervat in verband te brengen, om in éen woord naast de Belofte, aan te toonen de Vervulling. De opzet voor het Drieluik van Bouts, waarschijnlijk bewerkt door den een of anderen theologaster, beantwoordt geheel aan dit doel.

Het hoofddeel van het werk van het *Avondmaal* voert ons de opperste ontwikkeling van den knoop in het drama van de aardsche loopbaan van den Verlosser voor oogen, de vruchtbaarste mystieke daad voor het heil der Christenmenschheid, waarvan het treurspel op Golgotha slechts in zekeren zin de daadwerkelijke wijding zal zijn. Deze gebeurtenis, zoowel als Hij, die er de Held van was, waren, dit leert ons de gewijde wetenschap; *voorzegd* : Sedert het begin der tijden was de wereld in verwachting, in verzuchting naar den Messias. Het Joodsche volk, met zijn herders, koningen en profeten, vaak met woorden, waarvan hun den eigenlijken zin ontging, belast, hadden er honderdmaal de komst van hooren verkondigen, in den loop der wisselingen van zijn lot, van zijn rampen en zijn triomfen, die dikwijls niet anders waren dan de mysterieuse voorteekenen van de komst van den « Koning der Eere ». Alles wat tot den tijd van de oude bedeeling behoort, was niet anders dan de stoffelijke weerschijn van spiritueele werkelijkheden, zoo bijv.: het Manna, waarvan Jezus tot zijn apostelen zei : « Voorwaar, voorwaar zeg ik u : Mozes heeft u niet gegeven het brood uit den hemel, maar mijn Vader geeft u het ware brood, want het brood Gods is hij die uit den hemel neerdaalt en die der wereld het leven geeft » (Johannes VI, 32-33). Zoo van het Pascha met de ongedeesemde brooden, het Paaschlam, waarvan het ritueel verbood om de beenderen te breken, « opdat het een volmaakt beeld mocht zijn van Christus-Jesus, wiens beenderen mede niet gebroken werden ».

Het verband hier, tusschen het Sakrament en Hem, die het instelde, is treffend, maar is dit niet minder op de overige onderdeelen van de luiken. Want was 't niet ook uit den hemel dat de profeet Eliah zijn voedsel ontving, toen hij Israël verlost had van de verwoestende droogte, tot straf der goddeloosheid van Achab en Yezebel, de priesters van Baäl had gedood en in de bergen moest vluchten om te vlieden voor de woede van de beruchte koningin. En toen hij uitgeput op een verlaten plek in slaap was gevallen aan den voet van een jeneverboom, bracht een Engel des Heeren hem brood en water, als voorspellend Zinnebeeld van het brood en den wijn van den Eucharist.

Wat Melchisedec betreft, de mysterieuse koning, priester van een hooger orde dan die der Levieten, van hem vinden we in Paulus geschreven (Hebreeën VII, 2-3), « Zonder vader, zonder moeder, zonder geslachtsrekening noch begin der dagen, noch einde des levens hebbende, maar den Zoon Gods gelijk geworden zijnde, blijft hij een priester in eeuwigheid. » Evenals in de overige deelen van het drieluik, volgens het gebruik en met het naïve anachronisme van den tijd, heeft Bouts er aan gehecht om vooral nauwkeurig den tekst van het Genesis verhaal weer te geven : « Melchisedec, koning van Salem, als Priester des Allerhoogsten hem aanbiedend wijn en brood, — zegende Abraham zeggende : Dat Abraham van den Allerhoogste gezegend zij. »

Bouts heeft al deze bijbelsche tooneelen met zeer opmerkelijke, ernstige en zekere kunst vertolkt en slaagt er in om ons het indrukwekkend karakter der episoden en figuren, die hij voor ons oproept, te doen gevoelen. In hun beperkte afmetingen en niettegenstaande de gebreken, die onafscheidelijk aan de manier van den kunstenaar verbonden zijn, de houterige houdingen, het gebrek aan lenigheid en, zooals in alle xv^e^ eeuwsche scholen van het Noorden, het te hoog geplaatste perspectief, naderen deze voorstellingen toch het grandiose en voegen bij de teekening van hun realist nauwkeurigheid, een ik en weet niet wat van priesterlijke wijding. Drie er van ontplooien zich, bevallig of streng, over uitgestrekte landschappen ; bij het *Manna* en *Elias in de Woestijn* geaccidenteerd met rotsachtige en een weinig fantaisiste bergen; op den *Melchisedec*, met een gezicht op de stad Leuven, dicht om de St Pieterskerk heengebouwd, in een diepe vallei, en gedeeltelijk door groen beboomde heuvelen verborgen. De typen zijn over 't algemeen vol uitdrukking en majesteit, zooals bijv: de eerbiedwaardige figuur van Melchisedec en de schrale van Abraham, die tamelijk links neerknielt in zijn krijgshaftige ridderrusting, maar met een mooi en fier geaccentueerd gezicht, waarvan men de trekken weervindt bij den slapenden Eliah en het stamhoofd op het Pascha, die gereed staat om het Lam te verdeelen tusschen de gasten, als reizigers of pelgrims, staande met den staf in de hand.

Het wil inderdaad schijnen of voor een aantal dezer Hebreeuwsche personages, de oude schilder zich uitsluitend op één model had geïnspireerd, met zachte oogen, een olijftintige gelaatskleur en langen, zwarten baard. De vrouwen zijn over 't algemeen mooi en teer, met eigenaardige tulband-vormige kapsels. Op enkele dezer stukken, als op het Avondmaal, ontmoet men figuren, die buiten de handeling staan, — op het Pascha, de op den drempel knielende figuur, op Melchisedec de twee, die naast den knielenden Jood, achter den Koning van Salem staan : twee « clerken », de een jong, de ander oud, waarvan de laatste schijnt te luisteren naar het commentaar van het tooneel, dat zijn gezel, met opgeheven hand, hem verklaart.

De voltooiïng van een werk, van den omvang van het Drieluik met het Avondmaal, in zijn gedrongen samenhang zoo oorspronkelijk, met de levendigheid en den adel van zijn verbeelding, met den warmen glans van een savant koloriet, *moest* in Brugge opzien baren. Het was inderdaad een mees-



DIRK BOUTS : De Marteling van den H. Hippolytus.
(Brugge, St. Salvatorskerk).

terstuk, waarvan de vervaardiger zich in het bezit toonde te zijn van alle hulpmiddelen eener wél overwogen kunst, gerijpt, rijk in inventie, puttend uit de bronnen eener ervaren techniek. Men mag veronderstellen dat onder deze omstandigheden, op het oogenblik — 1468 — toen hij zijn belangrijk werk van het *Avondmaal*, had voltooid, Bouts bekleed werd met de waardigheid van « portretuerdere » der stad. Dit was enkel maar een eeretitel en stond met geenerlei geregeld loon in verband : de titularis werd betaald wanneer men hem werk besteld had, behalve de benificie van een jaarlijksche toelage (voedergelt) in specie of dikwijls in natura, bijv. in een stuk laken voor een statiekleed.

Op het einde van de loopbaan van Bouts, valt vooral het licht door de uitgave der uittreksels van de gemeentelijke rekeningen van Leuven, gedeponeerd in een handschrift met den titel : *Annales et Antiquités de la Ville de Louvain*, die in 1833 door Cammaert ontdekt werden en gedrukt door de Bast, alsmede door de verspreiding van geschriften, die werden uitgegeven door de heeren Schayes, van Even en A. Wauters. Enkele dezer geschriften hebben betrekking op Hubert Stuerboudt, van wien men eerst gemeend heeft dat Dirk een homoniem en misschien een bloedverwant was, een des te begrijpelijker dwaling als men bedenkt dat de gelijktijdig levende schrijvers en rekenmeesters der stad, dikwijls den naam van den een in de plaats van den ander schijnen te hebben geschreven.

Bouts, of, volgens den foutieven tekst van het dokument, Dierick Stuerboudt, verschijnt voor de eerste maal in de rekeningen van 1468-69 ; folio 42, vinden we de opgaaf der jaarlijksche toelagen, vervallen in 1468 op *Allerheyligmessen* en uitgekeerd aan de schrijvers der stad, aan den « scildere en aan de meesterwerclieden : Voedergeltvoer de Secretarysen, item, Dierick Stuerboudt, scildere, van gelijken IXXXX plecken. » In een ander Rekeningenboek *Boec van nieuwe wercken*, verneemt men dat een zekere Reyneren belast werd met den inkoop, te Antwerpen op de *Baemeste merct* van eiken plankjes (knorhoute) « Desselven Reyneren (Cocx) omme de twee taffelen te makene, die de stadt verdinct heeft tegen Hubrechte Stuerbout, scildere, daeraff de meeste syn sal van boven op de zale, ende d'ander van 6 voete viercant. » Reynere heeft drie dagen noodig gehad « omme te sceepe te doen vueren, omme te Loevenen te brenghene, tsamen door voer vergouwen 221/2 pleckene. » De schippers van hunne zijde ontvangen hun loon den 1en Juli 1468. « Janne Stryve, scepman en de Prince vie scepeman van den voirscreven houte tsamen te Loevenen te brenge, van de hondert vergouwen 36 stuvers, en knorhout valet de vracht van de scepene in gulden de 54 fl. 6 gulden vergouwen hen beiden en vol betaelt prime july 1468 en quyt. » Verder wordt in hetzelfde register geconstateerd dat den daarop volgenden 13n Oct. Jan de Jonge bij Reyneren gewerkt heeft om een schilderij (*taverneel*) te plaatsen « dat meester Dierick sal maken van porteraturen 4 dobbel leen en een sloten, coste 14 stuver. »

De stadsrekeningen 1468-69 onthullen verder, fol. 93, dat Reynere Cocx 94 dagen 6/4 gewerkt heeft om te maken : « eender tafelen van scryn houte, die meester Dierick verdinckt heeft te makene van porteratueren ». In 1470 fol. 39) een aangifte van 9 plecke aan Jacoppo Zelle, naar de werkplaats van Bouts heeft doen overbrengen de schilderijen (taffelen) die meester Dierick gaat maken (verdinckt heeft). In 1471 (fol. 79) het storten van een som van 6 gulden van 54 plecken (?) aan « Meester Jan van Haecht, doctor in theo-



HUGO VAN DER GOES:
De Marteling van den H. Hippolytus.
(Brugge, St. Salvatorskerk).



DIRK BOUTS:
De Marteling van den H. Hippolytus.
(Brugge, St. Salvatorskerk).

logiën, Augustyn, gedaen en gehadt heeft in 't vinden der materiën en personagiën van de tafelen die de stad heeft doen maken door Dierické Stuerboudt, schildere en noch om andere diversche dienste. »

We mogen dus uit deze uittreksels besluiten dat de stad twee stukken aan Bouts besteld had, een 26 voet breed en 12 hoog, het andere 6 voet in 't vierkant. Het uit Antwerpen aangevoerde hout kwam voor 1 Juli 1460 te Leuven aan. Reynere Cocx, wordt dan met de bewerking der paneelen belast en den 13[n] Oct. van hetzelfde jaar, wordt er bij hem een stuk met luiken gemaakt en later, in 1470, worden de waarschijnlijk aan de stad geleverde paneelen naar den kunstenaar gebracht om ze, met de door Meester van der

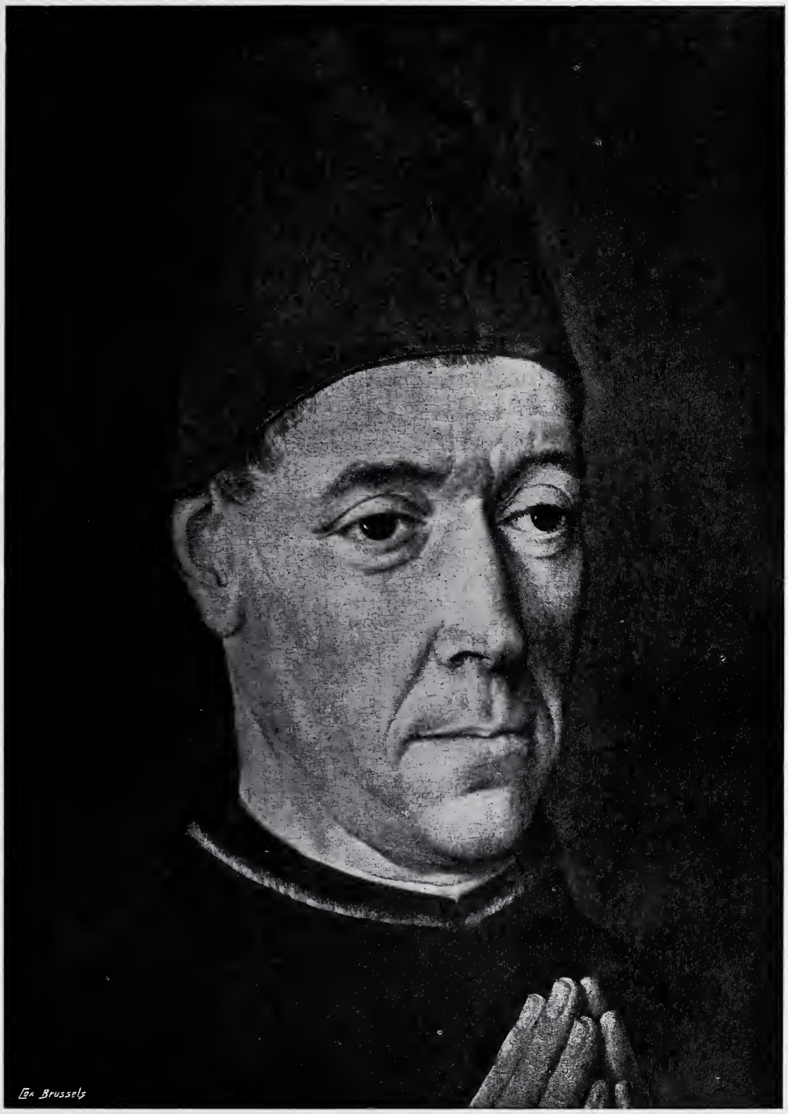
Haecht uitgekozen historiën te beschilderen. Deze details worden tegelijk door de stadsrekeningen van 1479-80 en de *Annales et Antiquités de Louvain* bevestigd.

Het eerste (fol. 159), als verantwoording van een betaling, aan de erfgenamen van Dierick gedaan, herinnert nog eens aan de omstandigheden, waaronder de stad de schuldenares van den schilder werd : « Item, Meester Dierick Boudts, scildere, teghen der stadt verdinght hadde te schildene viere stucken van eender grooten tafelen die aen een dienen souden op een sael oft camere te zettene van poteratueren ende scilderien ende noch van eenen cleinen tafelnekken met zijnen deuren van den *Ordele* ende daer d'*Ordel* inne ghesteld es, hangende in de raetcamere. » Voor dit werk, ingeval hij het had voltooid, zou Meester Dierick 500 kronen hebben ontvangen, van de stad, maar de zaak had een ander verloop, want hij was « middelen tijden » gestorven, zoodat hij de stukken niet voltooien kon. Van het eerste, groote, was slechts een deel gereed, het tweede bijna, maar het kleine Oordeel, dat in de « raetcamer » hing, was af. Hiervoor werd aan zijn kinderen, naar « estumacien ende scattingen van eenen der notabelsten scildere die men binnen den landen hier omtrent wist te vindene, die gheboren es van der stadt van Ghendt, ende nu wonechtig es in den Rooden Clooster in Zuenien (Zoniën) betaald de somme van guldens vorscreve : iij^{c} vj gul. xxxvj fl. »

De *notabele scildere*, van wien er sprake is in deze rubriek, is Hugo van der Goes. Om den kunstenaar te eeren en hem hun dankbaarheid te betuigen, zond hem de magistraat een pot Rhijnschen wijn (in wynen lopende xc plecken) naar de herberg den Engel, waar hij afgestegen was. De Leuvensche autoriteiten waren overigens mede in de gelegenheid om hun tevredenheid te betuigen aan Bouts en als men het zoo noemen mag aan zijn librettist van Haecht : « Item, vinden wij geschreven folio 160 der rekeningen van 1479-80, ten tijden doen meester Dierick voirscreven die werc maecte en de stad dat visenteerde tot synen huyse werd hem ghescinckt ten bevele van den burgmeesteren ende den heeren van den raede in wijn loopende xc plecken ende dergelijks ghescinckt Meester Janne van Haecht, doctoir in der Godheit, die der stadt de materie gaff met ouden zeesten, die men scildere zoude, was hem gescinckt tot synen huyse in wyn xcix plecken, valet te samen in guldens vorscreven iij gul. xxvij pl. »

De *Annales et Antiquités de Louvain* behelzen elders nog de volgende notas : « En l'an 1468, furent exécutées deux peintures par maître Dierick Stuerbout, qui se trouvent dans la chambre du Conseil, l'une où l'empereur fait faire justice d'un comte de sa cour, accusé par l'impératrice d'avoir voulu attenter à son honneur; l'autre, où l'empereur fait faire justice par le feu de son impératrice, parce que l'accusation fut trouvée fausse; ces deux peintures

furent estimées à 230 couronnes de 72 philippes la pièce... » « Le 20 mai de la même année, la ville de Louvain fit un pacte avec ledit maître Dierick



DIRK BOUTS (?): Portret van een Onbekende.
(Keulen, Verzameling H. Oppenheim).

Stuerbout pour une peinture de 26 pieds de largeur sur 12 de hauteur et pour un autre tableau, figurant le *Jugement de Notre Seigneur*, de 6 pieds de haut et 4 de large, pour le prix de 500 couronnes, lequel *Jugement* est suspendu dans la chambre des Echevins, à l'hôtel de ville de Louvain. »

Vermelding verdient dat het onderwerp der twee stukken, die door Bouts voor het stadhuis werden uitgevoerd *De rechtspraak van keizer Otto*, slechts

door een dezer notas wordt vermeld, die juist door de bijvoeging dat het werk op 230 kronen geschat was, niet precies met de overige sluit. De andere, waarvan we zooeven een résumé hebben gegeven, stemmen tamelijk wel met elkaar overeen, behalve een enkele vergissing, waarschijnlijk toe te schrijven aan den een of anderen slordigen beambte, zooals 't schrijven van den naam van Hubert Stuerboudt in plaats van dien van Bouts (*Boeck van nieuwe wercken*) of wijzigingen in de maatopgave van het kleine stukje, die van de bestelling tot de uitvoering gemakkelijk zijn te verklaren. Het résumé, door de rekeningen van 1479-80 geleverd, stemt overeen met de verspreide aanduidingen onder verscheiden andere rubrieken. We vinden er het kleine stukje in terug met het Laatste Oordeel en van der *groote taffele*, die « meester Dierck zou scildere » en « dienen soude op een sael oft camere te zettene van porteratueren ende scilderien », waarvan de afmetingen niet werden aangegeven, maar waarin alles ons veroorlooft om het als één te beschouwen met het groote stuk, 26 voet lang en 12 hoog, waarop de voorgaande rekeningen in de *Annales* schijnen te slaan. Zoodat, hoewel de twee paneelen der *Rechtspraak van Otto*, een andere oppervlakte besloegen, dan die door den aankoop van het hout en de bestelling van 1468 was aangeduid, we er uit mogen besluiten dat de aankoop en die « pacte » inderdaad op het werk in questie betrekking hadden. Alfons Wauters heeft op dit punt de ingenieuse meening ontwikkeld dat de twee paneelen in het Museum te Brussel metende 11 1/2 voet en een fractie ($3^{m}23$) hoog en 6 1/2 ($1^{m}82$) breed, in 't geheel voor vier paneelen *26 voete breet*, slechts de helft van het werk vormen, waarvan de voltooiïng door de ziekte en den dood van den kunstenaar verhinderd werden : we herinneren ons dat de rekeningen van 1479-80, spreken van een stuk « volmaect » en een tweede « bijna volmaect ». Op hun beurt zullen dus de *Annales*, bij vergissing de bestelling, die aan den kunstenaar werd gedaan, verdubbeld hebben en de gemelde som van 230 kronen zou dan het bedrag voor de *Gerechtigheid* zijn, volgens de *estumacien* van van der Goes en het surplus van 76 kronen toegevoegd aan de aan Bouts erfgenamen nagelaten 306 kronen, komen dan als de prijs van het *Laatste Oordeel.*

Ditmaal ontstaat het duister minder door schaarste dan overvloed van dokumenten en voor de geestesrust van den geschiedschrijver ware het verkieslijker geweest om er maar een enkel te bezitten, dat, al was 't dan ook minder nauwkeurig, eer geloof zou hebben gevonden dan deze zich tegensprekende verscheidenheid.

Indien men er overigens volstrekt aan hecht om zich het recht van den twijfel voor te behouden, is er daarvoor stof genoeg. De onachtzaamheid die in een der paperassen den naam van Hubert Stuerboudt in de plaats van Dirk heeft doen schrijven, zou een ruim voorwendsel voor gedachtenwiselings

kunnen leveren en de meening rechtvaardigen dat er hier sprake was van de een of andere uitgebreide versiering, die door den eersten dezer schilders moest worden uitgevoerd. Wat hiervan zij, de slotsom van deze discussie ware dan dat Dirk de maker zou zijn van de *Gerechtigheid van Otto* en van een *Laatste Oordeel*, een kleine triptiek, die in 1472 werd voltooid, het jaar waarin de Vroedschap om het goed te bewaren, een met een sleutel gesloten en met linnen overtrokken kast liet maken, waarvan de deuren door den bovengenoemden Hubert Stuerboudt beschilderd werden en door Josse Metsys met ijzerwerk versierd. Men heeft het spoor van dit *Laatste Oordeel* verloren en we weten alleen dat er in 1481 een nieuw slot op kwam en dat het door den stadsschilder Willems in 1543 werd gerestaureerd. Eenige critici hebben verband willen zoeken tusschen dit en *Het Laatste Oordeel* in de Mariakerk van Dantzig, dat aan Memling wordt toegeschreven en waarin Waagen in ieder geval den invloed van Bouts heeft onderkend. Maar de assimilatie is onmogelijk, want in 1473 werd het altaarstuk van Dantzig, bestemd om naar Italië te worden gezonden door een zeeroover uit die haven buitgemaakt op de Hollandsche galei *St Thomas*, die van Sluis naar Engeland voer en toebehoorde aan den beroemden agent der Mediceëen te Brugge, Thomas Portinari.

Het stadhuis te Leuven, waarvoor het groote werk in 1460 was voltooid, ontving gedurende de volgende jaren zijn inwendige versiering. Het sprak van zelf dat men het plan vormde om in de raadzaal schilderingen aan te brengen, zooals het *Laatste Oordeel* en de *Rechtspraak van Otto*, geëigend om de rechters tot rechtvaardigheid en omzichtigheid te vermanen, door hun een fabelachtig, maar in hooge mate moreel voorbeeld van onrechtvaardigheid voor oogen te voeren en hen er aan te herinneren dat de dag komen zou, waarop zij op hun beurt rekenschap van hun uitspraken zouden hebben te geven om daarna geworpen te worden in het « Gehenna van 't Vuur » of met de Zaligen op te stijgen naar de vreugden van den hemel. De zaal waar deze stukken werden opgehangen, wordt wel ergens de « camere van porteratueren ende cilderien » genoemd, maar er kan toch, zooals men wel eens heeft gemeend, geen sprake zijn van een Museum, over 't algemeen was in dien tijd het kunstwerk een gebruiks en geen verzamelvoorwerp, het moest dienen voor weelde en versiering maar ook tot onderricht. Onze vaderen waren groote liefhebbers van vrome, profane, heldhaftige historyen met heilige, ridderlijke en liefdesavonturen, waarin de *moraliteit* zelden vergeten werd ; ze bepaalde zich niet enkel tot hun boeken en verluchtingen, men vindt ze in alle vormen, vooral als beeldhouwwerken weer, tot groot vermaak der vrome luyden en van anderen.

Die tijd, in tegenspraak met den onzen, ten minste te oordeelen naar de waarschuwende schilderingen die men noodig oordeelde hun voor oogen te

voeren, stelde geen groot betrouwen in de onpartijdigheid van den magistraat! Want om denzelfden tijd toen Bouts de gedenkwaardige geschiedenis van Otto schilderde was de guldencamer — volgens Dürer — van het stadhuis te Brussel, reeds door Rogier van der Weyden met de historie versierd van Herkenbald van Burban, de Vlaamsche Brutus, onvermurwbaar tot aan den dood van zijn eigen neef, hetgeen door een mirakel werd bevestigd. Een ontroerende geschiedenis van rechtvaardigheid, die erg in den smaak moet zijn gevallen, want moge het werk van Rogier ook al zijn verdwenen, het heeft waarschijnlijk den auteur der Brusselsche tapijten geïnspireerd, die tot de zoogenoemde Bourgonder-schat behooren, welke in het Kunsthistorisch museum te Bern wordt bewaard, evenals waarschijnlijk de teekenaar het zelfde onderwerp heeft behandeld voor de behangsels, die indertijd in het bezit der Broederschap van het Heilig Sakrament te Leuven zijn geweest. Tegen het eind van de eeuw hield Brugge, in navolging van Brussel en Leuven aan zijn magistraat de strenge, maar leerrijke les in de schoone schilderingen voor, waarin Gerard David het droevig maar verdiende lot van den omkoopbaren Sisannes voorgesteld heeft, die op bevel van Cambyses, koning van Perzië, levendig werd gevild.

Die *abele* geschiedenissen, men weet niet van waar, van het Oosten of van de maan afkomstig, waren door velerlei vermooiïngen en « verwandelingen » heen, den roem en het « vermaak » van die romans, van die historische of theologische vertogen, van die zedespiegelen der goddelijke of menschelijke wetenschap, waarin de middeleeuwen behagen schepten, ware bronnen, waaruit men overmoeibaar putten kon, om ze om te werken tot beeldenden vorm of tot stichtelijke en vreemde verhalen. Het is aan een van deze bronnen, aan een dezer compilaties van *ouden Zeesten*, dat Meester Jan van Haecht subtielelyck de « materie ende personagiën » ontleend heeft, die de goede Dierick in historie brengen moest. Het gruwelijk ongeval van keizer Otto en zijn snoode gemalin, was 't eerst door Godefriedus, bisschop van Viterbe bedacht of eerst beschreven in zijn kroniek, die hij op touw had gezet en die de wereldgeschiedenis van af de schepping moest verhalen. Het was een zware arbeid en men begrijpt dat de brave prelaat zich kon vergissen, 't zij in den keizer, 't zij in Otto, want degeen, die hij bedoelt, de derde van dien naam, stierf ongetrouwd op den leeftijd van 22 jaren, hetwelk tegelijker tijd de vrouw en de waarschijnlijkheid van het schoon verhaal supprimeert. Maar de zedelijke strekking bleef en daar kwam 't maar op aan! Eertijds vond men, in Gothische letters op de lijsten en de paneelen van Bouts, een lezing der legende in Vlaamsche verzen, in 1578, op aanvraag van de magistraat door Hendrik De Muyser « factor » van de Rederijkerskamer de Roos vervaardigd, maar ze zijn verdwenen en men zou zelfs van hun bestaan niets

weten, als de tekst er van niet door den heer van Even was ontdekt in een handschrift, getiteld : *Antiquitates Lovanienses.*

Naar luid van 't verhaal was Otto's gemalin, verliefd geraakt op een graaf van haar hof, die, naar 't doorluchtig voorbeeld van Jozef, weigerde om gehoor te geven aan haren wensch. In haar spijtigheid beschuldigde ze hem bij haren gemaal van schennis van de keizerlijke eer. De monarch laat hem onmiddelijk onthoofden. Later evenwel betoogt zijn gravin bij middel van de vuurproef de onschuld van den vermoorde. Volgens de wet had Otto als boete van zijn dwaling nu niets moeten overblijve dan de dood! Na eerst levendig te hebben aangedrongen op deze voor den keizer tamelijk onaangename oplossing van 't geval, ziet de weduwe echter van haar pretentie af, na de terechtstelling der dertele keizerinne, wier schuld thans door gansch de wereld wordt erkend.

Bouts heeft op zeer handige wijze die hoofdgebeurtenissen van het verhaal in beeld gebracht. [1] Het eerste tooneel, als men het zoo mag noemen, grijpt plaats vóor de poort van een versterkte stad, waar men achter de door torens geflankeerde muren op een hoogte een groot kasteel en lager huizen en een kerk ziet. Het is mogelijk dat het de stad Leuven is en de kerk St. Pieter. De keizer, gekroond, den schepter in de hand, zetelt met aan zijn zijde de ongetrouwe dochter des Konings van Aragon. Het schijnt dat er een schaduw drijft over 't gelaat en achter de oogen van den keizer en eenige onrust teekent zich mede op het weinig sympathieke gezicht van zijn gezellin; ze spreekt en maakt een gebaar met de hand, zeker om haar geweten gerust te stellen door de herhaalde bevestiging van de schuld des al te deugdzamen graafs. Onderwijl wordt deze laatste in zijn hemd met bloote voeten en gebonden handen ter supplicie gevoerd. Verschillende personagieën, waaronder een Franciskaan, volgen den patient of gaan hem vooraf. Deze geeft al voortschrijdend aan zijn vrouw zijn laatste bevelen. Op het eerste plan heeft de onthoofding plaats gehad, het onthalsde lijk ligt op den grond, de beul in zijn grijs en zwart gewaad, met al 't air van een verharden routier legt het hoofd van den veroordeelde op een linnen doek, die de weduwe gekield hem met beide handen voorhoudt. De ongelukkige is de eenige figuur op dit deel van het werk, wier gelaat eenige smart uitdrukt. Al de overigen, Heeren in brokaat, leegloopers of gerechtsdienaars en zelfs de graaf op marseh naar het schavot zijn merkwaardig inert en placide. Het meerendeel staat daar als figuranten, die hun rol hebben vergeten in een drama van verdacht allooi, toch zijn er in ieder geval bewonderenswaardig gestyleerde fysionomieën onder, portretten wellicht en indien zulk een verbeeldingsspel niet geheel en al ijdel ware zouden we ons kunnen laten vervoeren tot de veronderstelling dat

[1] Zie de afbeelding in *Onze Kunst*, 1904, 1e halfjaar, blz. *14.

tusschen de, onder de keizerlijke troonhemel geplaatste groep, men de meeste notabelen der vroedschap kan herkennen en achter hem, met zijn kalen schedel, Jan van Haecht, den bezieler van het werk.

Het tweede paneel voert ons onder het pleeggehoor van den keizer. De vorst zit onder een hemel ten troon, de kroon op 't hoofd, bekleed met een lange, met marter omzoomde roode damasten kleed, aan zijn voeten ligt een hond. Hij luistert met een vernepen gezicht, met heimelijk onbehagen naar de weduwe, die voor hem geknield, in de eene hand houdt het bloedelooze hoofd van haren gemaal, in de andere den staaf van witgloeiend ijzer en hem met onplooibare volharding haar grieven en aanspraken voordraagt. De aanwezige hovelingen, in sierlijke costumes van kostbare met bont omzoomde stoffen of grootwaardigheidsbekleeders in roode muts en robe, zijn hier niet impassibel als op 't eerste tooneel maar geven teekenen van verbazing, hetzij op het gezicht van het mirakel, dat de onschuld aantoont van den graaf, hetzij over de uiteenzetting der buitensporige pretenties van de vrouw. Door de open poort ontwaren we op een heuvel, waarachter de toren en het schip van een kerk met andere gebouwen uitsteken en de brandstapel die de booze keizerin als gerechte straf verteert, waar een troepje menschen om heen staat, waaronder een biezonder in 't oog vallenden grooten, witten monnik.

Dit indrukwekkende werk, dat bijna in Holland was gebleven, waarheen de Prins van Oranje, wien de stad Leuven het in 1827 had afgestaan, het in 1830 meegenomen had, is sedert gelukkig weer in onze Rijksverzameling teruggekeerd (Museum te Brussel, Wauters nrs 65, 66). Het is zeker minder aantrekkelijk dan het *Avondmaal*, waar de flegmatieke aard van den artiest zich door ontroering heeft doen doordringen; de grootte van het formaat en zijn ontwikkeling in de hoogte, overdrijven nog de in de lengte getrokken statuur en de magerte der personages, zooals we ze gewoon zijn bij Bouts, maar de glans der factuur en de kleur, de eerlijke realiste kunst van den ouden meester, de waarheid in de figuren waargenomen, wegen ruim tegen de gebreken op en men begrijpt moeilijk dat Crowe en Cavalcaselle hierin pogingen hebben willen ontdekken om de gracie van Memling na te bootsen, hetgeen deze critici aanleiding gaf om met eigenaardige ongunst te spreken over het *Oordeel van Keizer Otto*. Lafenestre komt zeer terecht tegen deze meening op en prijst integendeel « l'accent si ferme, l'expression si nette, la coloration si chaude » van dit werk en doet bovendien opmerken dat Dirk de oudere van Memling was, en dat als de een de ander heeft nagebootst, het Memling moet zijn.

ARNOLD GOFFIN.

Wij vestigen gaarne de aandacht van onze lezers op het meer uitgebreide werk over Dirk Bouts, dat onze medewerker bij de uitgevers G. Van Oest & Co, te Brussel binnen kort zal laten verschijnen. Het boek wordt met een dertigtal platen versierd, en zal frs 3.50 kosten.

RED.

VOORMALIGE NASSAUSCHE PALEIZEN IN BELGIË *(Slot)*

III. HET HÔTEL DE NASSAU TE DIEST [1]

In het midden van het stadje Diest, dat er met zijn zware wallen nog zoo dreigend uitziet al is het sedert eenige jaren als vesting gedeclasseerd, ligt een uitgestrekt heuvelachtig terrein, naar schatting wel 20 H.A. of méér groot. Dat is de zoogenaamde *Warande*. Op het hoogste punt dier Warande lag eertijds, hoog boven de stad en daardoor beheerschend den geheelen omtrek, het oude slot der heeren van Diest.

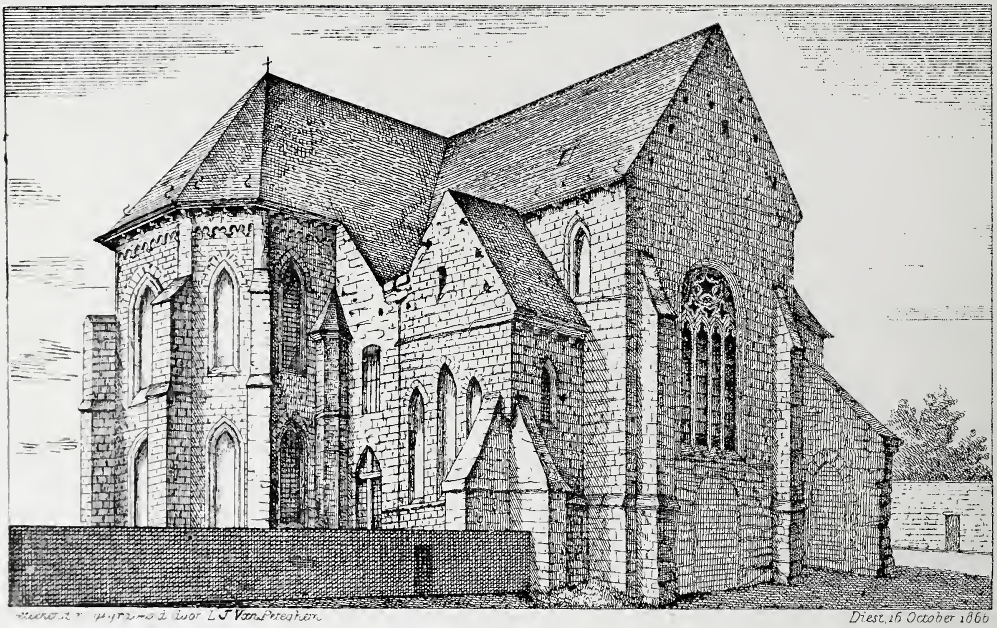
In welken tijd het slot werd gebouwd weten we niet, maar het moet reeds hebben bestaan vóór 1200 want in een oude kroniek van St Truyen wordt in het laatst der XIIe eeuw reeds gewag gemaakt van een zekeren heer Otto van Diest, die toen reeds behoorde tot de machtigste ridders van zijn tijd.

Verspreide overblijfselen van oud muurwerk wijzen de plaats aan waar sommige onderdeelen van het slot moeten hebben gestaan. Zij laten ons echter omtrent den vorm van het bouwwerk geheel in het duister. Alleen is uit de configuratie van het terrein nog zeer goed op te maken hoe oorspronkelijk het algemeen grondplan van de versterking moet zijn geweest: op het hoogste punt van de Warande stond de toren of het *donjon*, dat in die oude tijden het eigenlijke hoofdgebouw of juister de hoofd*versterking* van den burcht vormde. Daaromheen lag een ringmuur van ronden vorm en daarbuiten lagen de bijgebouwen, waarvan enkele verspreide overblijfselen nog aanwezig zijn. Dit gebouwencomplex was weêr omgeven door een tweeden ringmuur en vormde aldus den zoogenaamden *voorburcht*. Eindelijk strekte zich aan den voet van den heuvel nog een derde omwalling in een wijde boog om het sloterf uit, dat ten overvloede aan den oostkant nog beschermd was door een gracht.

Binnen die buitenste omwalling waren uitgestrekte wijngaarden aangelegd, waarvan een charter uit het jaar 1233 reeds melding maakt [2]. Zij

[1] Zie *Onze Kunst*, Deel XII, 1907, September blz. 79, October blz. 157.
[2] Voor deze en eenige andere geschiedkundige aanhalingen zie: Raymaekers, *Het Kerkelijk Diest*, Leuven 1870.

leverden een witten wijn op, die onder den naam van *burchtwijn* bekend was en blijkbaar zeer gezocht was, want hij werd, naar oude rekeningen uitwijzen, meermalen ook aan hooge personagiën ten geschenke gegeven. De tienden



HOTEL DE NASSAU te Diest: De burchtkapel van het oudste slot van den heer van Diest, thans O. L. V. Kerk. (Gezien van het N.-O.)
Naar een steendruk-teekening uit: Raymaekers, *Kerkelijk Diest.*

van dien wijngaard kwamen aan de abdij van Tongerloo toe, waarvan de heerlijkheid Diest kerkelijk afhankelijk was.

De hoofdtoegang tot den burcht lag aan de westzijde van de buitenste enceinte en bestond uit een hooge poort van grauwe of ijzersteen, een steensoort die men alleen maar te Diest en in den omtrek als bouwmateriaal aanwendt, en die in hoofdzaak gewonnen wordt uit de groeven van Rotselaar en Langdorp. Die poort, aan de tegenwoordige Graanmarkt gelegen, werd in 1514 afgebroken.

Tot burchtkapel (*capella de castro*) diende de Onze Lieve Vrouwe Kerk, die omstreeks 1211 werd gesticht door een zekeren Arnold III, heer van Diest. Deze kerk, een bouwwerk dus uit het begin der XIIIe eeuw, is nog grootendeels in wezen, zoodat het mogelijk is althans van dit onderdeel van den oudsten burcht der heeren van Diest een korte beschrijving met afbeelding te geven.

De plattegrond van deze vroeg-Gothieke basiliek heeft den vorm van een latijnsch kruis. Zij bestaat uit een middenschip, twee transepten en zijbeuken. Die zijbeuken zijn smal en laag doch het middenschip met het koor en de transepten zijn breed en verheven. Uitwendig zijn aan de noordzijde der kapel nog sporen te zien van een derden zijbeuk tusschen het linker transept

en de breede conterfort nabij den toren. Hoogstwaarschijnlijk was oorspronkelijk alleen het hooge koor gewelfd en werd de welving der kruisbeuken eerst



HOTEL DE NASSAU te Diest: De burchtkapel van het oudste slot, thans O. L. V. Kerk. (Noordzijde). Naar een photographie.

in het midden der XIVe eeuw aangebracht, wat blijkt uit sommige sluitsteenen die met de wapens zijn versierd van heeren van Diest uit dien tijd. Die uitgebeitelde wapenschilden zijn, afgescheiden van hun historische waarde, zeer belangrijke overblijfselen der beeldhouwkunst uit de XIVe eeuw, vooral omdat er daaronder enkele voorkomen, die met bijbelsche figuren zijn versierd. De koorafsluiting bestaat uit drie zijden van een achthoek, is van twee rijen smalle, enkele spitsboogvensters voorzien en met ondiepe conterforten bezet. Onder de kroonlijst loopt een, ook als ornament sierlijk werkende, bogenrij. Schayes in zijn bekend werk *Histoire de l'architecture en Belgique* haalt de hier beschreven kerk als een merkwaardig type aan van vroeg-Gothische bouwkunst.

De burchtkapel was met het slot verbonden door de vroeger zoogenaamde *Bar-uyt-straat* (de poort-uit-straat), aldus geheeten omdat men langs die straat ook de stad verlaat. Nadat blijkbaar de beteekenis dier oude teekenachtige

uitdrukking was verloren gegaan werd die straatnaam in den volksmond verbasterd tot *Bruidstraat* (*rue de la Fiancée*) welke naam dan ook tegenwoordig, op de gebruikelijke wijze in de twee talen, op het naambordje van de straat is aangebracht.

Een zeer ruwe afbeelding van den hier beschreven oudsten burcht der heeren van Diest is te vinden op het oude zegel der Stad Diest : een romaansche poort vóór een gekanteelden ringmuur, waarboven zich drie torens verheffen en waaromheen als randschrift staat : SIGILLUM BURGENSIUM DE DIST.

Omtrent den burcht op de Warande werd in de uiterste wilsbeschikking van een zekeren Gerard van Diest, die in het begin der XIV[e] eeuw overleed, bepaald dat hij tot woonplaats zou blijven dienen voor zijn weduwe, Johanna van Vlaanderen. Vermoedelijk was dit de reden dat omstreeks het midden der XIV[e] eeuw ten behoeve van de heeren van Diest een nieuwe burcht werd gebouwd aan den zuidelijken voet van den heuvel, op het zoogenaamde St. Jansveld. We vernemen voor het eerst van dien burcht uit een handschriftelijk geschiedverhaal van de Minderbroeders te Diest. In 1364 — wordt daarin verteld — had aldaar een gewestelijke vergadering dier monnikenorde plaats. Bij die gelegenheid werden de afgevaardigden, meer dan 200 in getal, eerst door Hendrik, heer van Diest, op diens slot ontvangen, daarna door zijn moeder, Maria van Ghistelle, in haar hof, gelegen op het St. Jansveld, feestelijk onthaald.

Van dit tweede slot der heeren van Diest bestaat nog éen, zij het ook gering overblijfsel : een fragment van een ronden toren van roode baksteen met een plintlijst van grauwe steen, aan het eind van de tegenwoordige St. Jansstraat gelegen. Uit dat fragment is niets meer af te leiden omtrent den vorm of inrichting van het slot. Wel verspreiden eenige rekeningen, die nog in het rijksarchief te Brussel aanwezig zijn, over het bestaan daarvan eenig licht. De oudste dier rekeningen is van 1434/1435. Blijkens dat stuk werd de burcht van Diest, die in vervallen staat verkeerde, in dat jaar hersteld. Bij die gelegenheid werd de groote zaal versierd met geschilderde glasramen wat o. a. blijkt uit de volgende post : *Jannen den ghelaesmaker, van Lovenen, van tien gelasen vinsteren bij hem gemaeckt ende geset in de sale op de Borcht te Diest, houdende te samen honderd en dry voeten gelaes te ses deniers groten, ses inghelschen den voet, maect* LVII *st.* II *den groten,* II *inghel.* Met dien *Jannen den ghelaesmaker* werd bedoeld een zekere Jan van Schoenberghe uit Leuven, een glasschilder, die in zijn tijd een groote vermaardheid genoot.

Tot burchtkapel van het hier bedoelde slot diende de St. Janskapel, eveneens aan de zuidzijde van de Warande gelegen. Van deze kapel is nog een schilderachtige ruïne over, in hoofdzaak bestaande uit een hooge spitsboog,

gesteund door twee zware pilasters, wier kapiteelen nog duidelijk de sporen dragen van vroegere versieringen met koppen en bladeren. Verder bestaat nog een deel van het koor, dat echter in latere tijden, toen de kerk al in verval scheen, voor verschillende andere doeleinden is gebruikt en daarvoor herhaaldelijk verbouwd en deerlijk verminkt werd.

Uit beschrijvingen en afbeeldingen uit den tijd vóór de instorting blijkt echter dat de kapel, die in vroeg-Gothischen stijl was gebouwd, uit een middenschip en twee zijbeuken bestond. De muren waren ook hier van grauwe steen opgetrokken, hier en daar, waar de versieringen zulks eischten, doorwerkt met witte steen. Behalve twee groote kruisvensters had de kapel aan beide zijden zes kleinere vensters. Zes ronde kolommen en even zooveel pilasters tegen de zijmuren droegen het gewelf. Het koor, waarvan de ingang door een ronden boog — de zoogenaamde triomphboog — werd ondersteund, had 9 smalle vensters, die oudtijds versierd waren met geschilderde glasramen. Op de kapel stond een toren, die met een spitse naald was gekroond.



HOTEL DE NASSAU te Diest : Oudste afbeelding van den burcht op het vroegere zegel der stad.

De beide hier beschreven burchten met hun toebehooren kwamen eerst in 1499 in het bezit van de graven van Nassau. In dat jaar namelijk stond Engelbrecht II van Nassau de heerlijkheden Vucht, Gangelt en Millen, die hij in het Guliksche bezat, af aan Willem, hertog van Gulik, in ruil tegen de heerlijkheden Diest, Zichem, Zeelhem en het burggraafschap van Antwerpen.

Het blijkt dat Engelbrecht zich aanstonds veel liet gelegen liggen aan zijn nieuwe bezitting. Diest was tengevolge van herhaalde onlusten en het wanbestuur van zijn voorganger verarmd en gedeeltelijk verwoest en verschillende maatregelen werden door Engelbrecht genomen om het weer tot bloei te brengen. Ook schonk hij aan de kerk van Sint Sulpitius een schoon geschilderd glasraam dat door den beroemden glasschilder Nicolaas Rombauts werd gemaakt, denzelfden van wien het mooie Nassausche glasraam afkomstig is dat de kapel van het H. Sacrament in de O. L. Vr. kerk te Antwerpen versiert.

Onder de fraaie geschilderde glasramen — waaronder nog enkele uit het begin der xvie eeuw — die de St. Sulpitiuskerk te Diest thans nog bezit, werd door mij echter bij mijn bezoek aan Diest geen enkel aangetroffen, dat in wapenversiering of door andere aanwijzingen de kenteekenen draagt van door Engelbrecht van Nassau te zijn geschonken. Het van hem afkomstige glasraam is dus zeer waarschijnlijk in den loop der tijden geheel verwoest.



HOTEL DE NASSAU te Diest: Toren van den voormaligen burcht op het St. Jansveld. Naar een photographie.

Na Engelbrecht's dood kwamen de beide burchten te Diest in handen van Hendrik III, wien echter die middeleeuwsche bouwwerken blijkbaar niet naar den zin waren en die ook hier, als te Mechelen, een woning wilde hebben meer naar de eischen van den tijd ingericht. Aan verbouwing van een der bestaande huizen scheen niet te denken, althans in 1514 werd aangevangen met het sloopen van beide burchten en kort daarna met den bouw van een geheel nieuwe huizing op een terrein aan het voormalige burchtplein, de tegenwoordige Graanmarkt. De uitgestrektheid, die vrij kwam door de afbraak der bestaande gebouwen, en die nog aanzienlijk werd vergroot door den aankoop van aangrenzende erven, werd benut tot het inrichten van een diergaarde waarin herten, reeën, everzwijnen en dergelijke dieren werden onderhouden.

Van het nieuwe hof van Nassau — dat, evenals zijn beide voorgangers, in

Diest nog algemeen bekend is onder den naam van *burcht* — bestaat thans nog een deel, dat zelfs nog in bewoonbaren staat is, al is het sinds geruimen



HOTEL DE NASSAU te Diest: Ruïne van de voormalige burchtkapel op het St Jansveld.
Naar een photographie.

tijd in particulier bezit overgegaan. Het is één vleugel van het voormalig hotel, dat in platte grond den ⊓ vorm had en in zijn uitwendige architectuur eenige overeenkomst vertoont met het hof te Mechelen. Ook hier werd de roode baksteen onderbroken door waterlijsten en banden van witte steen en treffen we een poort aan van overeenkomstigen vorm als te Mechelen. De beide vleugels van het gebouw waren aan de straatzijde door een trapgevel afgesloten terwijl aan den westelijken vleugel een achthoekige toren was aangebouwd, die met een spitse naald bekroond was. De bovenverdieping van dien toren was grootendeels van witte steen; bij het gedeelte dat van baksteen was opgetrokken treffen we dezelfde versiering van witte hoekblokjes aan als bij het Mechelsche hof. Overigens waren versieringen van eenige beteekenis aan het gebouw niet aangebracht. Dit was dus uitwendig zonder eenige architectonische pretentie, wat een scherpe tegenstelling vormde met andere

Nassausche paleizen als die te Brussel en Breda, die ook uitwendig weelderige versieringen te zien gaven.

Blijkens de mededeelingen van den tegenwoordigen bewoner, die mij met de meeste welwillendheid het gebouw ook van binnen deed bezichtigen, bevindt zich in een der zalen nog een muurschildering, die echter met behangselpapier is overdekt. Ook overigens is van de voormalige inwendige inrichting van het bouwwerk weinig meer te herkennen; wat vroeger blijkbaar een groote zaal was is thans in kamers verdeeld en de balklagen zijn met moderne plafonds bedekt. Alleen de toren is in den ouden staat gebleven; evenals te Mechelen vormde ook hier die toren den toegang tot de eerste verdieping en den zolder door middel van een wenteltrap, hier van eikenhout, die eindigt in een achthoekig vertrek vanwaar men door de lichtvensters, die in elke zijde zijn aangebracht, een schilderachtig uitzicht heeft over het oude stadje.

Ook Hendrik III stelde veel belang in Diest en vertoefde er menigmaal. Naar het voorbeeld van zijn oom en voorganger schonk ook hij een geschilderd raam aan de St. Sulpitiuskerk, dat helaas, evenmin als dat van Engelbrecht, is bewaard gebleven. Wie de maker van dat glasraam was weten we niet, wel dat het ontwerp werd geteekend door Jan van de Velde, een schilder van Diest. Dit blijkt uit de volgende post uit de rekening der St. Sulpitiuskerk : *Gegeven op 11 April, anno 35, Janne van de Velde, schildere, voer sijn vacatiën dat hij te Tongerloe geweest es by ons genedige heer van Nassau, omme te maken het patroen van den ghelasen vensteren in den thooren, daervan hy dry diversen patroenen gemaect heeft, 35 st.*

In Juli 1521, tijdens een verblijf van de Nassausche familie te Diest, overleed aldaar Hendrik's tweede gemalin, Claudine van Châlons. Deze Nassausche gravin was de eenige zuster van Philibert van Châlons, prins van Oranje, die in 1530 kinderloos overleed na, reeds bij zijn leven, zijn neef René, den eenigen zoon uit het huwelijk van Hendrik en Claudine, tot zijn universeelen erfgenaam te hebben benoemd. Door dit huwelijk werd dus het prinsdom Oranje met den daaraan verbonden titel in het Nassausche huis gebracht. In zekeren zin kan dus Claudine van Châlons de stammoeder heeten van het Oranje-Nassausche vorstenhuis. Het stoffelijk overschot van deze vorstin, die aldus een zeer bijzondere plaats inneemt in de Nassausche familiegeschiedenis, werd begraven in het koor van de St. Janskerk, die ook, na de voltooiing van den nieuwen burcht, als burchtkapel bleef dienst doen.

Dat het aan Hendrik, die een uitnemend bewindsman was, ten slotte mocht gelukken Diest uit zijn verval op te heffen blijkt wel uit de subsidie van 5300 gulden, die de magistraat in staat was hem in 1530 te geven uit dankbaarheid voor zijn diensten aan de stad bewezen, en uit de aanbieding, in

hetzelfde jaar, van een gouden kop aan zijn derde echtgenoote, Mencia de Mendoza, een geschenk dat de stad op andermaal 700 gulden kwam te staan [1].

Ook van Hendrik's zoon en opvolger, René van Châlons, vinden we herhaaldelijk vermeld dat hij op den burcht te Diest vertoefde. In 1543 ontving hij er keizer Karel V, die van een tocht langs de Maas terugkeerde en een week te Diest logeerde. De vergadering der Staten, die op dien tijd door den keizer werd uitgeschreven, had in de groote zaal van den burcht plaats evenals een bijeenkomst van Karel met zijn zuster, de landvoogdes Maria, die in die dagen naar Diest werd ontboden.



HOTEL DE NASSAU te Diest : De « burcht » op de Graanmarkt in zijn tegenwoordigen staat. Naar een photographie.

Na René's dood werd Diest uitgezonderd van de rijke erfenis die den 11jarigen Willem van Nassau-Dillenburg, onzen lateren stadhouder Willem I, plotseling tot een der vermogendste edellieden in de Nederlanden zou maken. Het kwam in vruchtgebruik aan René's weduwe, Anna van Lotharingen, die er tot aan haar tweede huwelijk, met den hertog van Aerschot, veelvuldig haar hof hield. Later werd de burcht nog steeds voor haar open gehouden door haar hofmeester Engelbert van der Noot, denzelfden van wien het geschilderde glasraam afkomstig is dat nog in de linkerzijbeuk van de St Sulpitiuskerk te zien is. Na haar dood in 1568 kwam ook Diest in handen van den Zwijger, die echter geen gelegenheid had op den burcht te komen

(1) Kon. Huisarch. te 's-Gravenhage, Oude Dillenb. linie, n° 617.

vertoeven omdat in hetzelfde jaar al zijn goederen werden verbeurd verklaard.

Na den terugkeer van Philips Willem uit zijn ballingschap in 1595 en de teruggave der Nassausche goederen aan dezen oudsten zoon van den Zwijger zag de Diestsche burcht den wettigen heer weder herhaaldelijk binnen zijn muren. De voorliefde van Philips Willem voor Diest was zelfs zóó groot dat hij in zijn testament den wensch te kennen gaf er te worden begraven. In het koor van de St Sulpitiuskerk vóór het hoogaltaar, onder een vlakke zerk die in weinige woorden een eenvoudig grafschrift draagt, rust dan ook het stoffelijk overschot van dezen prins van Oranje, wiens leven, en, bij velen nog, wiens nagedachtenis, weinig meer dan miskenning zijn geweest.

Met den dood van Philips Willem houdt het belang op, dat de Diestsche burcht heeft voor de geschiedenis van het Oranje-Nassausche vorstenhuis. Bij den vrede van Munster kwam Diest wel weer in het bezit van dat huis en bleef er in tot de vervallenverklaring van Willem V uit de ambten zijner voorvaderen en de algemeene verbeurdverklaring zijner goederen, maar geen der leden van de Oranje-Nassausche familie hadden er, voor zoover is na te gaan, nooit vertoefd.

Blijkens mij te Diest verstrekte mededeelingen kwam omstreeks 1795 de burcht door koop of uit anderen hoofde in het bezit van eene familie Kremer, die uit Fulda afkomstig was. Door aanhuwelijking ging de bezitting daarna over in handen van de familie Beckers om vervolgens bij erfenis over te gaan aan den heer Constant Troosters te Diest, die thans nog de eigenaar is. Wanneer de thans ontbrekende vleugel van het gebouw werd afgebroken en de andere ingericht tot een particulier woonhuis wist men mij niet te vertellen.

TH. M. ROEST VAN LIMBURG.

EDELSMEEDKUNST

Geen drijver dreef met vaster hand,
. . . hij had gereisd in Nederland.

TOEN mij vijftien jaar geleden eens op de Academie te Brussel aan bovenstaand rijmpje herinnerd werd, rees de vraag in hoeverre Neêrland's roem ten opzichte van Goud- en Zilversmids*kunst* en van artistieke metaalbewerking in het algemeen nog gehandhaafd kon worden. Immers een moderne Paulus van Vianen is ons op heden niet bepaald bekend. Levende meesters op dit gebied zijn er op 't oogenblik niet, getuige de inzendingen op binnen- en buitenlandsche tentoonstellingen. De voorloopers of beter gezegd leerlingen misschien van vroegere grootheden zouden allicht goed doen een en ander voor te bereiden. In verband hiermede schijnt een vakman zich aan het schrijven te moeten zetten om te trachten in « Onze Kunst » op eenige mogelijkheden van toekomstige ontwikkeling en verbetering te wijzen.

Om te beginnen dan moet aan de letterlijke beteekenis van het woord « Edelsmeedkunst » meer gedacht worden bij ontwerpen zoowel als daarstellen van Metaalkunst. De opvatting, de geest die dan uit het werk zou spreken, zou ongetwijfeld anders en beter zijn als, helaas, nu dikwijls het geval is. Aan de Kunst van handenarbeid, aan het beginsel van bezielend levend werk van levende kunstenaars moest inderdaad wat meerdere aandacht gewijd, meer protectie verleend en misschien ook grootere waarde toegekend worden als tot nu toe het geval blijkt te zijn.

Weinig waardeering, doch weinig begrip of besef van den beoefenaar zelf, valt dikwijls hiervoor waar te nemen. Dus, bekwame vaklieden, overweegt eens goed wanneer hamer- of ponsslag aan het schoone en nuttige bevorderlijk is, en in welk geval vijlen, riffelen, slijpen, polijsten of bruneeren uitgeoefend mag worden. Geenszins wil ik een dezer laatstgenoemde technieken minachten of ter zijde stellen, zelfs niet het soldeeren. Alles te klinken of te schroeven waar een geschikte of soliede soldeering kan plaats vinden is ook weer eenzijdig en overdreven van opvatting. Laat ons overwegen welke de eigenaardigheden en mogelijkheden van het te verwerken materiaal zijn en



F. ZWOLLO : Gedreven voorwerpen.

welke de duurzaamste en schoonste werkwijzen zijn om het voorwerp praktisch maar ook kunstvol te maken ([1])

Juist dat gebruik maken, — het toepassen van verschillende technieken, de keuze van een gereedschap, enz. dat alles en veel meer vereischt een helder, scherp denkvermogen en inzicht, — een zuivere Kunstopvatting.

Voorzeker kan men het handwerk, in welk materiaal men ook werke, door æstetisch begrijpen en praktische bekwaamheid tot « Kunst » opvoeren. Het behoort immers tot het verleden dat « het schilderij » bij voorkeur en uitsluiting tot ware kunst zou gerekend worden. Juist in verschillende materialen en werk-methoden zijn schijnbare nietigheden dikwijls van meer belang als de uitvoerder bewust is. Het is voor vaklieden uiterst noodzakelijk hooge idealen voor hun werk te koesteren, zichzelven strenge eischen te stellen, geen studiegelegenheid te laten voorbijgaan, enz., om wat schitterender resultaten te bereiken.



F. ZWOLLO : Gedreven zilveren servetring à jour bewerkt.

([1]) Het zij in 't kort gezegd, dat ik het gebruik der machine goedkeur als hulpmiddel waar zulks niet schaadt en van ondergeschikten aard is. Als hoofdwerktuig kan zij dienst doen voor productieartikelen, niet voor voorwerpen van artistieke waarde.



F. ZWOLLO : Geslagen tombak beker, met amethist.

Maar ook andere personen van ontwikkeling en vermogen zullen misschien hunne belangstelling willen versterken om dit kunstvak tot meerdere bloei te brengen. Wat meer geduld en volharding in studie en anderszins moet bij jongelieden die zoo 'n kunsthandwerk mogen leeren, bizonder aangekweekt worden, en — niet het minst moeilijke van alles — zij, die reeds iets bereikt hebben moeten *blijven* trachten aan de hoogste eischen van het goede, ware en schoone te voldoen. Goede ontwerpers wat meer vakkennis, de uitvoerders meer schoonheidsbegrip en — zoo mogelijk een welbegrepen samenwerking tusschen beiden.



F. ZWOLLO : Gedreven zilveren presse-papier « Caduceus ».

Laat ons de wording van een beker, een vaas of kelk eens schetsmatig nagaan, van het essentiëele schoone van zoo 'n voorwerp iets begrijpen. (1)

Een vlakke ronden plaat van behoorlijke dikte, daar de boord- of bovenrand breed moet blijven, wordt van uit het midden op hout, lood of staal uitgediept ; een gedeelte ervan wordt op- of ingetrokken ; daarna het metaal gegloeid, in verdund zwavelzuur schoongemaakt en zoo bij herhaling aan verschillende vormveranderingen onderworpen. Intusschen worden in de verschillende stadia schoone momenten waargenomen, tot eindelijk de bedoelde vorm verkregen is. — Er moet echter vooral *werking* in blijven. (Kleine voorbeelden zijn hierbij als proeven gegeven). Men ziet daar tevens eenvoudige parelranden ingedreven. Op enkele plaatsen een zilveren figuur-

(1) Deze omschrijving dient voor belangstellenden in 't algemeen en maakt geen aanspraak op volledigheid.

tje of edelsteen aangebracht. Die uitdrukkingen (te goeder trouw) « ik heb dat nu nog zoo en zoo gedaan » ([1]), e. a. sluiten verkeerd begrip in.

Het moet tóch strak en zuiver van vorm en (indien naar teekening gewerkt is) juist zijn, niet te veel in uiterste volmaking, doch zoodanig dat het prettig aandoet. De vakman moet zelf maar eens nagaan in hoeverre hij met allerlei technische variatiën zijn voordeel kan doen. Zoo 'n hamerrek met vlakke en bolvormige planeerhamers, scherpe en breedere penhamers, knop- en uitdiephamers, eenige speerhaken in houten blok, een draai-bankschroef met een paar honderd ponzen, wat pek of cement en snaarijzers moeten bij den metaalbewerker voor het doel alzoo aanwezig zijn, hoewel het waar is dat zelfs met een paar spijkers op hout of zandkussen een schaal wel typisch gedreven kan worden. Dit laatste zou men primitieve kunst kunnen noemen en hierin krijgen wij (beschaafde volken !) eigenaardig van b. v. minder ontwikkelde Afrikaansche kunstbroeders soms nog een deugdelijke les.



F. ZWOLLO : Gedreven geelkoperen muurkandelaar met onyx.

Gegoten-, galvano-, plastische- of wel gestampte voorwerpen, (b. v. de medailleerkunst) kunnen natuurlijk in bepaalde opzichten groote kunstwaarde hebben, doch ons hier meer speciaal tot de Edelsmeedkunst bepalende, hebben wij na te gaan wat alzoo met den hamer in hoofzaak gevormd kan worden. Want zooals een levendige duimdruk of een gang van een boetseerstuk een karaktervolle uitdrukking aan het te behandelen onderwerp kan geven, zoo kan een pons- of hamerbewerking ook bijdragen om een begrip of vorm meer van zich te doen spreken. De natuur levert inderdaad hiervoor te schoon materiaal om hieraan geen aandacht te wijden. De meeste vaklieden gaan, jammer genoeg, te veel in de oude sleur door : « 'k Heb het altijd zoo geleerd en zoo *behoort* het », of wel « anders kan het niet ». Dit vakdogma

([1]) Om een voorafgaande bewerking onzichtbaar te maken.





F. ZWOLLO : GEDREVEN EN A JOUR BEWERKTE TOMBAK SCHAAL.

moest ter zijde gesteld en zooveel mogelijk door vrij en zuiver denken of anderszins vervangen worden. Waarom zou een voorwerp in zilver of zelfs in het kostbare goud niet *af* zijn, als men nog kan waarnemen hoe de hamer dit of dat zoo en zoo heeft weten uit te drukken en vorm te geven? Waarom niet zoo 'n gouden ring of broche, evenals weleer bij Egyptenaren en Etrusken het geval was, met zeer kleine hamers uit de hand echt mooi bewerkt? Waarom al die gepolijste « vreeselijk » mooie ringen, geperste lijfsieraden in het algemeen waarin absoluut geen zieleleven van den maker-ontwerper aanwezig is? en waarom doen zoovele moderne miskelken en andere religieuse voorwerpen niet zoo warm aan en doen die kleuren van dat eveneens moderne email soms meer aan confiseur-werk denken dan aan devotie en stemming, zooals dat door diepblauw en andere kleuren in oude religieuse kunst eerbied afdwingt? Zullen de roemrijke kunsttijdperken van weleer met rijpere verstandelijkheid terugkeeren en zal de Edelsmeedkunst ook van een krachtige wedergeboorte in de toekomst kunnen getuigen?



F. ZWOLLO : Geslagen tombak bakje met zilver versierd.



F. ZWOLLO : Gedreven zilveren ceintuur-gesp en broche met turkoois.

Laat ons intusschen een stap verder gaan met de technische bespreking, nadat hoofdvorm geslagen is. Wat nu? Dat hangt ervan af. Wilt ge een fijne inscriptie, monogram of orna-

ment op den beker *gegraveerd* zien, dan is het in overeenstemming, met de fijnheid dezer schoone techniek dat het voorwerp ook meer afgewerkt worde ; dit kan geschieden door vijlen, met puimsteen slijpen, schuren, polijsten ofwel bruneeren.

Zooals gezegd, geen dezer bewerkingen behoeven over boord geworpen



F. ZWOLLO : Gedreven tombak schaal.

te worden. Elke werkwijze heeft haar eigenaardig « schoon ». *In de toepassing ervan ligt het geheim.* In de wapenkunde worden de kleuren door punten, horizontale, vertikale, schuine en gekruiste lijnen, enz. aangeduid ofwel uitgedrukt. Iemand die gevoelig genoeg is leest daar ook tot op zekere hoogte de kleuren uit.

Eveneens nu brengen verschillende technische bewerkingen ook zeer verschillende indrukken te weeg. Iemand die van krachtig, stoer en sprekend houdt, zal een levendige hamer- of ponsslag de voorkeur geven boven gepolijst werk. Iemand die in de Véélheden, in het rijke en afwisselende kunst- en natuurschoon de Groote Wereldziel werkzaam ziet, zal van rijkversierde arbeid, waarbij *velerlei* technieken in combinatie zijn toegepast, geen afkeer hebben. In bedoelde voorwerpen kan desniettemin éénvoud en harmonie aanwezig zijn. Dit sluit alweer niet uit dat in een voorwerp van volstrekte

eenvoud en soberheid evengoed een hoog begrip van kunst aanwezig kan zijn. Het schijnt mij niet nutteloos zulke dingen te overwegen opdat wij langs verschillende wegen tot het beste mogen besluiten en naar overtuiging handelen.

Ter zake. Na dan het voorwerp van den hamer gereed te hebben ga ik nu eens mijn smeedkunst in onderdeelen toepassen en waar de hand-hamer mij



F. ZWOLLO : Gedreven, roodkoperen doos, met lapis lazuli bezet.

meerdere kans van uitdrukking ontneemt, wordt de z.g. pons met drijfhamer als hulpmiddel aangewend. Althans voor de bewerking aan de buitenzijde. Om op een cylinder-vormige beker relief te ontwikkelen moet weer een ander gereedschap te voorschijn treden en wel het snaarijzer, dat door trilling het metalen voorwerp op de gewenschte plaatsen op- of uitdrijft. In het Fransch-Engelsche woord « Repoussé-work » is deze bezigheid eenigszins uitgedrukt. Als nu het snaarijzer voldoende getrild heeft, ziet het voorwerp er bizonder « impressionistisch » uit en menig artiest hoorde ik zeggen : « zoo laten, niet meer aan afwerken ». En waarlijk, ieder kunstbeoefenaar behoort hieraan te denken, moet er rekening meê houden, zoo goed als de kunstschilder. Dit neemt nochthans niet weg dat verdere afwerking niet *per se* behoeft nagelaten te worden. Dit kan van doel en materiaal afhangen. Er is veel voor te zeggen om van het kostbare goud zeer fijne en duurzame kunstzaken te maken. En eigenlijk . . wat doet het er toe hoevéél arbeid aan een kunstwerk besteed wordt, als 't maar geen bepaalde verkwisting is, niet nutteloos. — Met alle eerbied voor Perzische en Indische kunst b.v. zou ik dikwijls aan de achterzijde van den bodem eener schaal geen versiering gewenscht hebben, waar het wel het geval was, en de handige artiest schijnt soms geen plekje onbewerkt te willen laten. 't Is waar dat in geduld, opvatting van harmonie en niet het

minst in technische vaardigheid de Oosterlingen den haastigen Westerling nog steeds ten voorbeeld kunnen zijn.

Alzoo gaan wij met ponsoen en hamerslag en andere kleine gereedschappen ons nog wat aan verfijning van arbeid wijden. Nog steeds is de taak het levendige in onderdeelen op beteekenende plaatsen uit te drukken; hier kan een streep-, parel- of zandmat (mat à la point), boutrol of valençoir wellicht dienst doen.

Denkt verder eens aan de keuze en het plaatsen van edel- of half- edelsteenen (Diamant, Opaal, Robijn, Smaragd, Saphier; of wel Aquoimarinus, Topaas, Granaat, Lapis, Lazuli, Onyx, enz.) En dan de velerlei wijzen, waarop zulke kostbare en minder kostbare steenen kunnen gezet worden. Ook hier eischt schoonheidszin en techniek welbegrepen samenwerking. Hoe moeilijk blijkt het combineeren van dit alles. Kleurenleer, vormenspraak, technische kennis, geduld, fijn gevoel, zuiver denken, ziedaar wat men zoo als eischen kan stellen voor den kunst-metaalbewerker. Zóó bedoeld kan een beker van zich doen spreken. Eveneens elk ander voorwerp. Het is de wijze waarop iets gedaan wordt, dat het onderwerp tot een kunstvoorwerp maakt. Is men eenmaal goed gewapend en van schoonheidszin doordrongen dan kan het ook in de Metaalkunst weer bewezen worden wat Ruskin in zijn lezingen over kunst aanhaalde : « A thing of beauty is a joy for ever. »

Hiertoe zal de edelsmeedkunstenaar zijn bijdrage kunnen geven, mits hij blijve trachten in het metaal te smeden, zooals Rembrandt op doek geschilderd heeft, — en aldus zijn *roeping* hoog houden.

Amsterdam, November 1907.

F. Zwollo.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫▫ UIT AMSTERDAM ▫▫

NAJAARSTENTOONSTELLING « ARTI » Deze tentoonstelling van teekeningen hield zich weer op het gewone peil — zij gaf getuigenis van volharden in gelijkmoedige werkzaamheid bij het gros der leden, naast een zeer schrale vertegenwoordiging van de beste krachten onder hen. Gelukkig zond Bauer nu eens twee teekeningen, die hem waardig waren, die het eminente van zijn verschijning tusschen zoo talrijke exposanten kunnen doen uitkomen Vooral Cairo had die bekoring eener uiting à l'improviste, bevallig-expressief van voordracht, wanneer onder Bauer's handen de fantasie vaardig wordt over de daad. Van Dysselhof was er een aquarium-voorstelling, waarmêe hij nóg eens blijken gaf als teekenaar werkelijk lang niet algemeene kwaliteiten te kunnen ontwikkelen; hij bepaalt de vormen zijner visschen, die hij grondig bestudeerd heeft, door vast getrokken, gave contours, met lenige buiging zelfs. Maar zijn werk in die hoedanigheid waardeerende, missen we er ten eene male de verbeeldings volle kijk op de werkelijkheid die hier zoo zeer gewenscht zijn kan. Want een aquarium is toch een wonderlijke wereld met haar geheimzinnige bewoners, de visschen. Witsen heeft plotseling veranderd in keus van onderwerp; men mag verwachten dat de veerkracht in zijn arbeid er mee verjongd werd. Nu dus geen stadsgezicht maar een figuurstuk : een molenaar, die bezig is een zak te vullen. Dit schilderij heeft hij in herhaling gegeven door een aquarel, die nu op Arti was; deze was echter niet zoo vast en helder in de kleur gezet, had in de behandeling ook niet het breede ongedwongene als op het olieverfstuk. Tholen zond twee grondig doorgewerkte aquarellen : gezichten in industrieële werkplaatsen; almee van het deugdelijkste uit de omgeving hier. Maar de met stage energie aangehouden doorwerking van een curieus geval in den algemeenen toonaard van grauw, was toch wat te gelijkmatig en het resultaat van rijpheid wat te eentoonig. Van Hoytema en van Van Oort hing het werk vlak naast elkaar. Hierdoor kon het duidelijk uitkomen, hoe bij het ontleenen der vormen aan eenzelfde onderwerp, de eerste zijn teekening door meer begrip van vlakverdeeling en door grootscher lijnenstel zooveel belangrijker weet te maken. Van de Zwart een paar teekeningen in zijn gewone forsche manier, maar een forschheid die wel eens te ruw, te bonkig zich uit. Een uiterst uitvoerige teekening van een Boschgrond, onderdeel na onderdeel angstvallig betuurd, van Haverkamp, was toch nog expressiever dan een Boschgezicht van Moulijn. Rueter's bekwame portretten, in litho, waren niet van zijn levendigste. Zijn aquarel van een schrijvend kind was beschaafd en had fijne kleurkwaliteiten. Mejuffr. Ansingh had een zeer bekoorlijk stilleven-figuurstukje : een weelderig uitgedoscht poppetje, aangeduid als *'t Herderinnetje*, bekoorlijk in het kleine, toch zuiver door de delicaat vlotte en welverzorgde factuur. Van Arntzenius was er een nog al levendige en kleurblije aquarel : het *Strand te Scheveningen* met het bonte gewoel van badstoelen en gasten. Mejuffrouw Wandscheer's *Paddestoelen* ingewikkelder

maar tevens minder dan vele harer eenvoudige bloemstukken. Van Huib Luns een voorbeeldig uitgevoerde studiekop van Van Maerlandt, maar nogal droog; en Monniekendam zond nu ook weer, als aquarellist, een staal van zijn onvervaardheid in het ondernemen van gecompliceerde compositie's. Jan Sluyter is een jonge en ontegenzeggelijk niet alledaagsch begaafde schilder. Zijn werk moet echter zooveel zuiverder worden. Vlaanderen, ernstig werker, is te minutieus: de kwade kant van het zich verdiepen in eenig onderwerp Verder waren er nog wel verschillende teekeningen en ook etsen die, verdienstelijk in dit of in dat, konden genoemd worden; presentabele producten van welmeenend streven, en waarover men bij een bezoek aan het atelier van de makers, ook zonder aarzelen een lofprijzend woord kan zeggen. 't Heeft echter te weinig zin die namen hier allen te gaan noemen, daar deze berichten hoofdzakelijk bedoelen vermelding van merkwaardige gebeurtenissen, of officieele verschijningen in de kunstwereld.

W. S.

□ □ UIT DEN HAAG □ □

WAAR ik, daarin tijdelijk verhinderd, hier thans mijn werk weer hervat, wil ik beginnen met uit het jongste verleden het een en ander aan te stippen dat mij voor deze rubriek meldenswaard lijkt.

KUNSTHANDEL BIESING Te noteeren vallen tentoonstellingen van schilderijen door M. W. Mesdag, Th. de Bock en A. Hijner. Waar alle drie representatief mogen heeten, rust op ons de plicht deze laatste schildersfiguur hier nog in te leiden. Hijner heeft zich hier als een schilder met krachtig temperament en ras-eigenschappen doen kennen. Zijn groote stillevens van schelvisschen, dat we gaarne in een onzer musea zouden zien, is een der levendste en kranigste in de lijn der impressionnisten geschilderd. In mineurtoon gehouden, zelfs in het hoogste licht krachtig en gedempt, planmatig prachtig verdiept door de timiede phosphorescente schijn om een paar mooten, verhoudt 't zich eigenaardig tot de in majeur gestemde figuurstukken en binnenhuizen. Doch men voelt dat 't verschil alleen door de kleur van het onderwerp op zich zelf bepaald wordt, dat het de zelfde spontane, ruige schildersdrift is, die zich in die Noord-Brabantsche kleurige boerentafereelen alleen maar met meer ostentatie uit. Een blij schilder is hij, wiens temperamentvolle vreugd door een schokkende, als rythmische kracht van haar echte spontaniteit getuigd, wiens levensleute aanstekelijk werkt als die van een Jordaens, maar die door een neiging tot klaarheid verraadt dat hij uit 't land van Vermeer stamt. Schilders met waar temperament, wien het schilderen is als een daad van de natuur, worden zeldzaam onder de jongeren. Hijner is mooi op weg zich in dit genre een eigen terrein te veroveren. Weinigen hebben deze Brabantsche volksaard zoo goed begrepen als hij, niemand heeft er zoo'n eigenaardige blijmoedige kant van afgewonnen. Een schilderij als « de Wonderdokter » waarin behalve een mysterieuze lichtwerking, zoo mooi het hocus pocus van dien op bijgeloovigheid en wonderdoenerij zoo gemoedelijk speculeerenden kwakzalver zit, wijst op een wézenlijk contact met het leven. Ook openbaart zich in zijn lustige persoonstypeering het streven, hetzelfde koloriet in een fijner toonscala door te voeren, en de bewuste bedoeling door vollediger karakteristiek, het interieur van stilleven-schildering, tot de beteekenis van milieuschildering te verheffen. Het is het ruige werk van een frissche krachtige persoonlijkheid en . werk met perspectief.

KUNSTHANDEL SCHÜLLER Etsen van Derkzen van Angeren; litho's, koper- en houtgravures van Aarts. Aanrakingspunten bestaan er weinig tusschen hen. Op te merken valt alleen dat beiden den invloed hebben ondergaan van het Fransche impressionistische naturalisme, dat bij beiden een streven naar den eenvoud van groote verhoudingen bestaat, hetwelk zich echter op heel verschillende wijze uit. Derkzen van Angeren, de jong-

ste, heeft zich eenige jaren geleden van een sympathieken kant doen kennen door gevoelige etsen waarin hij het intieme karakter van het Hollandsche landschap met kruimige, maar ook teere lijnen wist vast te leggen. Een wintertje maakte hij, waarin de mooi gemouvementeerde zware lucht van een treffende uitdrukkingsvolheid was. De invloed van Van Gogh niet het minst, bracht wijziging in zijn opvatting. Een boerentronie is geheel onder van Gogh's nog sterk nawerkende suggestie geëtst. Het werk is verdiepter maar tevens ook onrustiger geworden, de visie is van een soort helderziendheid die men alspoedig geneigd is op zoo jeugdigen leeftijd wat bedenkelijk te vinden. Men maakt dan zulke dingen niet zonder noodlottige forceering, zonder psychisch en physisch nadeel. De analyse van den kop heeft b.v. hier slechts tot verbrokkeling geleid; het masker is niet in één groot samenvallend begrip tot iets massiefs gegroeid, de synthese ontbreekt.

Doch niettemin is hij iemand van ongemeene begaafdheid, die wanneer hij zijn tijd weet af te wachten er wel zal komen. Een hangende atelierlamp tegen een venster-verschiet getuigt van meer beheersching en heeft als psychisch moment een meer eigen waarde. De twee doodskoppen, voor sommigen misschien een noodelooze herhaling, hebben juist in die eigenaardige groepeering een bezondere waarde; zij hebben niet het vervelende, maar de macht, het zinvolle der herhaling. Zij zijn van een stil ostentatieve kracht. In een Zonnebloem is het gigantische treffend tot uiting gebracht. D. v. A. toont hier verwantschap met de etskunstenares B. E. van Houten.

Aarts is een zeer belangwekkende verschijning in de wereld der wit- en zwartkunsten. Hoewel hij ook nog geëtst en geschilderd heeft, heeft hij zich toch als graveur en lithograaf ontwikkeld. Als zoodanig is hij aanvankelijk romanticus, die aan de Grieksche mythologie, ook voor zoover zich die in de Renaissance ontwikkelde, zijn stof ontleende, en gravures vol van een zich in zwierige vormenspraak uitende, vruchtbare verbeelding maakte. Invloed van het naturalisme der Fransche illustrators bracht weer het directe contact met het hedendaagsche leven. De hallucinaire werkelijkheidsvisie zijner Haagsche kermistafereelen herinnert eenigszins aan de prachtige nachtvisioenen van een Van Looy, de monotype: *de Verzoeking van den Heiligen Antonius* (invloed Félicien Rops), en sommige boekvignetten waaruit een zeldzame grafische aanleg spreekt, sluiten zich aan bij de fantasmagorische, de soms huiveringwekkende fantasiën der Romaansche en Angel-saksische literatuur waarvoor o. m. de vignetten als illustratie hebben gediend, maar er blijft een merkwaardige oorspronkelijke kracht uit spreken. Het is misschien te weinig bekend, maar in dezen samenhang begrijpelijk, dat Aarts, ook als grafische kunst mooie karikaturen heeft geteekend.

Zijn impressionistische kwaliteiten behoudt hij om zoo te zeggen elementair, maar het monumentale dat in den tors van Opheus in de Onderwereld reeds domineert, groeit geheel uit in de reeks prenten welke hij van den polderarbeid graveert. Het is zijn oorspronkelijke verdienste dat hij het graveursprobleem, de mensch in actieven samenhang met de natuur, het eerst in monumentalen zin tot een synthetische oplossing brengt. Zich eerst bij het onderwerp in epischen lijn aansluitend, ontwikkelt zijn kunst van composeeren en groepeeren zich, zonder dat hij streeft het procédé te forceeren, in rustig gestagen groei steeds meer. In een zijner laatste prenten, een groepje vagebonden, waarin mensch, boom, plant en dier meer in dramatische eenheid gegeven zijn, voelen we, nu op meer reëelen grondslag, weer het kosmisch beeld der aarde dat in zijn Renaissance-romantiek reeds in aanleg aanwezig was.

Een reeks etsen van Mej. B.E.Van Houten, die van zoowel technischen als innerlijken groei getuigen. Het zijn voor een deel reproductie-etsen naar Fransche meesters, wier werk zij vond in de collectie van den zeeschilder Mesdag, haar oom.

De Fransche romantiek schijnt den eersten stoot tot haar ontwikkeling te hebben gegeven. Doch iets is daarbij opmerkelijk. Deze kunst welke haar, die uit een zoo hoog begaafde, kunstminnende familie stamt, van huis uit vertrouwd mag heeten, imiteert zij

niet met die plastische zorg welke andere reproductieve etsers ook aan den uiterlijken schijn wijdden; zij heeft zich het wezen er van zoo eigen gemaakt, dat het haar meer dan eens gelukt, die in een meer oorspronkelijken etsvorm weer te geven. Het is alsof zij voor de in olieverfschildering uitgedrukte emotie de nieuwe meest geschikte uitdrukkingsvorm in het etsprocédé zoekt. Dadelijk treft deze eigenaardige noot in haar opmerkelijke interpretaties. Haar eigen persoonlijkheid is het medium dat ons met het oorspronkelijke in contact brengt.

En door dit feit, dat zij niet copieert, maar de emotie als 't ware in een nieuwen vorm overdraagt, geeft aan haar reproductie kunst het zeer levende, dat zeer directe hetwelk de Fransche impressionnistische romantiek onderscheidt. Het contact geschiedt op deze wijze direct langs emotioneelen weg. Het spontane, de « schok », welke de schilder eenmaal zelf kreeg, men voelt ze opnieuw in de reproductie-etsen naar Delacroix, Jules Breton, Daugbigny, e. a. Vooral in de ets naar Daugbigny is treffend de weemoed van het kwijnend zilverlicht in een stil vlottende lucht vertolkt. Het wil ons lijken of in de ets naar Breton, minder zonnig stellig dan het oorspronkelijke, vooral niet minder verdiept is.

Het is eigenaardig te zien, hoe dit bewogen gemoed in eigen werk tot rust is gekomen. Er zijn hier etsen van consciencieuze vormvoleindiging, naast andere waarin het uiterste van de etsplaat gevergd werd.

Hoe rijk is in zoo oude gebeeldhouwde stoel met overhangend kleed, het voorname karakter, de statueuze rust bewaard. Hoe goed voelen wij de piëteit voor het oude in het diep fluweelen gamma van deze in een rag weefsel van teere lijnen gevangen tonen, hoe intiem is de mysterieuze lichtstemming in andere kleine interieurs vastgehouden.

Breeder is weer de aanzet van Zonnebloemen. Niet alleen het gigantische van deze zonnige bloem, de prachtige fluweelen kleur, het glorieuze van zijn groei, maar ook de tragiek van het verval wordt gevoelig gegeven en het wil mij voorkomen dat in de groote ets van Artisjokken, behalve het mouvement dat daar in zit, maar meer nog in de groote ets van het kaaltakkige bosch of den tuin, iets van eigen psychologie is tot uiting gekomen.

Geen stillevens dus zonder meer. Maar de ziel, het gemoed daarachter, in een vormenspraak die van dieper roerselen spreekt.

We hebben hiermee de lijn van ontwikkeling aangegeven: romantiek, impressionisme, psychologische stillevenkunst. Bewogen kracht van voorstelling, rijkdom, volheid en bezonkenheid van kleur, intensiviteit en eenvoud van zeggingswijze zijn daarvan equivalente waarden.

H. DE BOER.

□ □ UIT ROTTERDAM □ □

KUNSTZAAL OLDENZEEL ✣ TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN W. A. VAN KONIJNENBURG EN VAN AQUARELLEN EN PASTELTEEKENINGEN VAN BELGISCHE MEESTERS. ✣ MAAND OCTOBER Er sta voorop, dat het werk van Konijnenburg voortreffelijk geschilderd is, zoo intrinsiek-goed, als men heden ten dage wel dikwijls wenschen, maar slechts zelden aanschouwen mag. Het is groot en gedragen van lijn en van een uiterlijk weinig-éclatante, maar inderdaad zeer doorgloeide kleur. Het is nòch maarraak gesmeerd, als het breed, nòch doodgepeuterd, als het minutieus is; zoo bedachtzaam is elke schilderij tot het uiterst van zijn bedoeling volgehouden, dat ze een geestelijk-artistieke daad wordt. Een productief schilder is hij dan ook allerminst. Het werk dat over een twintigtal jaren loopt, vult het klein achterzaaltje bij Oldenzeel ternauwernood.

Dat is wel niet anders mogelijk, omdat Konijnenburg nooit een onmiddellijke weergave van werkelijkheid, maar een reflex van herinnering wil; hij laat laag op laag van ziening bezinken en draagt het beeld in zich om, tot al het toevallige verdwijnt en slechts het transcendentale overblijft, die klaarheid en waarachtigheid, die slechts aan het in heugenis of in droomen geziene eigen is.

Zijn kunst is dus niet ontledend, maar samenvattend, wat iedere op het groote gerichte kunstuiting ten slotte dient te zijn.

En nog in anderen zin is zijn werk reminiscens : zulke schilderijen als het *Dal met hooge boomen* (N° 15), *Laan* (N° 13), *Rotslandschap* (N° 10) lijken niet alleen persoonlijke, maar ook historische herinneringen, synthesen van verleden schildersperioden, in haar verscheidenheid van uitingen als eenheid gezien. Het kleurrijke *Rotslandschap*, b. v., is niet alleen het bergland, maar het Renaissance-bergland. Men zou van historisch mediteeren kunnen spreken. Zoo krijgen al zijn dingen door hun tijdelijke en plaatselijke vaagheid bij alle picturale preciesheid een moeilijk te omschrijven eigenaardigheid, wekken ze een belangstelling, die verre over het sujet heengaat, zonder dat uit het oog te doen verliezen.

Dat een kunst als deze uit het kader van de gangbare Hollandsche springt, behoeft geen betoog. Maar of ze iets meer is dan nabetrachting, is een andere vraag. Voorloopig lijkt ze mij nog te eclectisch om in een bepaalde richting te wijzen. Dit is echter een overweging, die met de beoordeeling van den kunstenaar in zijn eigen kwaliteit niets te maken heeft.

In het voorzaaltje aquarellen en pastels van Wagemaekers, Uytterschout, Reckelbus, Herremans, Creten, Geudens, Toussaint, Verheyden. Vlotte dingen over het algemeen, al gaat het er soms maar wat op los. Er zijn er van zeer respectabele afmeting, die bewijzen dat de Belgische waterverf-teekenaars wat meer aandurven, dan hun voorzichtiger collega's uit het noorden. Doch wat flinker en royaler schijnt, blijkt bij nadere beschouwing soms alleen lawaaiig. Maar... het was ook wel wat gewaagd, dit leutige gezelschap in de antichambre van een ingetogen man als Konijnenburg te laten vergaderen!

KUNSTZAAL RECKERS — TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN N. BASTERT — MAAND OCTOBER Een heele verzameling van sujetten uit Gelderland, aan den Rijn, en uit Noord-Frankrijk, Normandië en aan de Seine. Het komt me toch voor, dat ik van Bastert vaak veel betere dingen gezien heb, op verkooptentoonstellingen van Van Wisselingh b. v., waar ze het tegen heel wat uit te houden hadden! Zijn naam wekte in mij een voorstelling van blinkende spiegeling, van tintelende luchten, — van frischheid in elk geval. Die indruk heeft zich op deze tentoonstelling niet vernieuwd. Oppervlakkigheid kan in een zwaarwichtigen tijd soms bijna een deugd worden, maar dit werk is vermoeiend-oppervlakkig, omdat men er altijd meer uit tracht te halen, dan er in zit. Zoo stelt het telkens te leur. Men prijst zijn oorspronkelijkheid ; maar zóó is het nu weer niet, dat niet bijna ieder schilderij aan iets anders en, helaas, aan iets beters herinnert. Bij zijn Geldersche onderwerpen moest ik een paar maal aan De Bock denken, bij wien Bastert zich toch vrij nauw aansluit; die was van een andere oppervlakkigheid! Als het erg werd, ordinair, maar nooit vervelend.

Er waren uitzonderingen, o. a. een zeer waardeerbaar kijkje op den Rijn bij Rhenen. Maar dat doet aan den algemeenen indruk niets af, al moet men steeds de mogelijkheid in het oog houden, dat een beperkte verzameling van werken slechts den eenen kant van een œuvre laat zien en dat de waarheid aan den anderen ligt.

Van de firma Van Meurs en Van Gogh te Haarlem isografieën naar teekeningen en etsen van Mauve. Vincent, Bosboom, Millet, Jaque, Segantini en vooral een geheele serie naar Félicien Rops (kleuretsen, of tenminste etsen met een kleurtje) die voortreffelijk gelukt was. Zooals deze reproducties achter glas en geëncadreerd aan den muur hangen, zijn ze van origineelen niet te onderscheiden. Men kan veilig zeggen, dat de absolute reproductie in de grafische kunst bereikt is; wanneer zal men het met het geschilderde zoo ver brengen?

ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN WERK VAN ROTTERDAMSCHE SCHILDERS EN BEELDHOUWERS — EERSTE GROEP — 23 OCT.-10 NOV. 1907 Men zal niet van mij vorderen, dat ik deze tentoonstelling, omvattende 105 nummers ingezonden door 33 artisten, anders dan zeer oppervlakkig behandel. De ruimte ontbreekt en dan — waarlijk van een ander dan Rotterdamsch standpunt lijkt deze expositie ook niet belangrijk genoeg om er veel woorden aan te verspillen: vooralsnog brengt het onder-onsje in den Kunstkring niets nieuws. Brengt het zelfs teleurstelling; want Breitner ontbreekt en het zou toch schoon geweest zijn, hèm op de eereplaats te aanschouwen.

We krijgen dan slechts te zien het miniatuurbeeld van wat er in de laatste jaren in onze vaderlandsche schilderkunst gebeurd is; het bezinksel van de kunststroomingen, die over onze stad zijn heengegaan. Dat daarbij wel het een en ander waardeerbaars is, spreekt vanzelf. Ik teekende enkele namen aan: C. J. Addicks, G. Altmann, R. Bisschop, Mevr. Heyberg-Ledeboer (N° 79, een zeer goed *Slapend kindje*), H. Heyenbrock, Hoynck van Papendrecht, Mej. J. Koster.

De beeldhouwkunst werd slechts vertegenwoordigd door Mej. R. M. van Dantzig, van wie o. a. een zeer goede buste van Pasteur (N° 31). R. J.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

DIE MEISTERWERKE DER GEMÄLDE-GALERIE DER KÖNIGLICHEN MUSEEN (KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM) IN BERLIN 153 PHOTOGRAVÜREN IN 12 LIEFERUNGEN à 125 Mk. PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT, BERLIN

REEDS meermaals hebben wij met ingenomenheid melding gemaakt van de uitgaven der Photographische Gesellschaft te Berlijn. De groote, op licht getint papier gedrukte fotogravures van deze firma behooren zonder eenigen twijfel tot het beste, wat op dit gebied kan verkregen worden. Voor den kunstkenner zijn zij het meest betrouwbare studie-materiaal; voor den liefhebber, de fraaiste wandversiering.

De onlangs verschenen keuze van 153 afbeeldingen naar meesterwerken in het Kaiser-Friedrich-Museum te Berlijn, verdient weer ten volle onze belangstelling — vooral omdat het leeuwenaandeel aan Noord- en Zuidnederlandsche meesters werd afgestaan: 83 platen op de 153!

Deze fotogravures, groot 70 × 50 cm. zijn zoowel afzonderlijk als met het compleete werk verkrijgbaar. De keuze is ruim genoeg. We vinden er, onder de Nederlandsche primitieven: 7 van Eycks, 3 van der Weydens, werken van Bouts, van der Goes, den meester van Flémalle, Memlinc, David, Massijs, Lucas van Leyden, Marinus, de Meester der Mariadood, — en, onder de zeventiend'eeuwers: 11 Rubensen, 5 van Dijcks, 3 Teniersen, een Snyders, een Jan Bruegel, twee de Vossen, een Jordaens, een Brouwer, 6 Frans Halsen, 10 Rembrandts, 3 ter Borchs, 2 Steens, 4 Ruisdaels, 2 Delftsche Vermeers, werk van van Goyen, van der Neer, van Ostade, Cuyp, van de Cappelle, du Jardin, Metsu, de Hooch, Maes, van de Velde, en Hobbema. En alles eerste-rangswerk! Immers is het Berlijnsche museum een der meest uitgelezen verzamelingen ter wereld, waaruit al het minderwaardige zorgvuldig is geweerd. Dit alleen reeds is een waarborg, voor de deugdelijkheid van het hier gebodene.

Het is ons dan ook een genoegen om deze uitgave der *Photographische Gesellschaft* zonder eenig voorbehoud aan te bevelen. B.

DIE KUNST (OCTOBER) In dit tijdschrift vinden wij een belangwekkend artikel van Wilhelm Bode, dat een inzicht geeft in de beteekenis der verzameling-Rodolphe Kann, welke onlangs aan de Londensche kunsthandelaars Duveen voor een millioen pond sterling werd verkocht. De kunstbezitting, die thans verspreid staat te worden,

is niet een privaat-verzameling zooals er meer zijn. « Zonder overschatting, zegt Bode, kan men de verzameling oude schilderijen de belangrijkste en meest uitgebreide verklaren, welke nog in partikulier eigendom zich bevindt. » Andere collecties mogen wel evenveel werken van groote meesters bevatten, geen enkele, zegt hij, kan op zulk een getal besliste meesterwerken wijzen. De verzameling-R. Kann is daarin geheel te vergelijken met de Wallace-kollektie, die sinds zij publiek domein werd, een voorname aantrekkelijkheid van Londen vormt.

Het ontstaan en de ontwikkeling van des heeren Kann verzameling wordt ons door Bode uitvoerig beschreven. Hoe kort slechts heeft de geestdriftige eigenaar van zijn schatten kunnen genieten ! Twaalf jaar geleden besloot de heer Kann, vooral ten behoeve van zijn kunstwerken, een eigen huis te bouwen. In 1902 werd dit met de heerlijkste kunst gesierde gebouw door hem betrokken en reeds in 1905 bezweek hij aan een ernstig lijden, dat hem de laatste jaren slechts ten halve het genot van zijn kunstschatten had vergund.

Bode vertelt dan, hoe Kann weinige dagen vóor zijn dood zijn laatsten wil omtrent zijn verzameling aan een notaris heeft medegedeeld en hoe deze hem beloofde alles op schrift te stellen. Een nog plotselinge dood heeft de uitvoering van dit voornemen verhinderd. Wat Kann's wil geweest mag zijn — nuttelooze vraag eigenlijk op het oogenblik — niemand vermag het met zekerheid vast te stellen, want het onwaarschijnlijke is gebeurd : de notaris, die alleen hieromtrent iets stelligs wist, overleed enkele dagen na Kann. Wèl kan Bode verzekeren — en als vriend van Kann mag men hem recht van spreken toekennen, — dat wat thans met de verzameling gebeurt, juist dàt is, wat haar eigenaar steeds gezegd heeft te willen voorkomen.

Amerika's gretig zich meester maken van wat in Europa aan de edelste kunst voor geld te krijgen is, was hem steeds een ergernis. Aan hem nader bevrienden had hij dan ook wel eens medegedeeld, dat hij zijn verzameling na zijn dood aan het algemeen wilde doen ten goede komen.

Bode vindt het niet aannemelijk, dat hij aan de stad Parijs een Musée Rodolphe Kann heeft willen nalaten, zooals sommigen aannemen. Voor het beginsel van dergelijke privaat-musea voelde hij geen sympathie.

Het waarschijnlijkst is, dat hij zijn primitieven en Franschen aan het Louvre, zijn oude Hollanders en de meeste Vlamingen aan het Berlijnsch Museum en zijn Engelschen en latere Italianen aan het Städel-Museum in zijn geboortestad Frankfort heeft willen vermaken.

Maar de bespiegeling van wat had kunnen geschieden is nu vrijwel nutteloos. Onderwijl gaat Amerika met den buit strijken. Er schijnt sprake van geweest dat het Metropolitan Museum te New-York het geheel zou aankoopen, maar daar is niet van gekomen. De koopers voor bijna alle werken zijn partikulieren, toch zal, daar in Amerika de publieke zin groot genoeg is, om kunstbezit eerder aan openbare musea dan aan erfgenamen te doen nalaten, ten slotte de verzameling Kann wel aan het algemeen ten goede komen, echter ... in Amerika.

Naar Bode mededeelt zal de verzameling nog eenige maanden in het paleis der Avenue d'Iéna te Parijs worden bijeen gehouden, zoodat een laatste gelegenheid bestaat de kunstschatten voor hun verstrooiïng bijeen te zien.

Haar grooten naam dankt de verzameling vooral aan de talrijke Rembrandt's. Er waren er niet minder dan dertien, waarvan echter een als legaat is overgegaan aan Maurice Kann, den ouderen broeder van Rodolphe, sinds eveneens overleden.

De beste leerlingen en volgers van Rembrandt zijn evenals de voornaamste interieurschilders allen vertegenwoordigd : Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Nicolaas Maes, Gabriel Metsu, Gerard Ter Borch, Jan Steen, bijna zonder uitzondering met hoofdwerken. Landschappen vindt men er : zes van Jacob van Ruysdael, vier van Hobbema, uitgezochte werken van Isaac van Ostade, van Goyen, Salomon van Ruysdael, Aert van der Neer. Verder Paulus Potter, Wouwerman, Cuyp, van den laatste enkele meesterwerken. Van Frans Hals vier portretten. Vermeldenswaard zijn vooral ook de prachtige stillevens van A. Van Beyeren en Jan Fijt.

De groote Vlamingen Rubens en Van Dyck, zijn door uitnemende portretten en daarnaast ook door groote kompozitie's vertegenwoordigd. Van Vlaamsche primitieven : een prachtige Rogier van der Weyden : een Verkondiging; bovendien nog twee kleinere werken van denzelfden, twee vleugelschilderijen en een jongelingsportret van Memlinc. Een Gerard David : Rust op de Vlucht, wel zijn aantrekkelijkste werk...

Daarbij dan nog voortreffelijke Italianen, Spanjaarden, Franschen en Engelschen, die samen met Kann's oude Hollanders en Vlamingen, zoo hooge waarde verleenden aan deze partikuliere verzameling, welke zelfs een vergelijking met de meest openbare kollekties glansrijk doorstaan kon.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS (OCTOBER) Prof. Henri Hymans besluit zijn lezenswaardige studie over de tentoonstelling van het Gulden Vlies.

THE BURLINGTON MAGAZINE (OCTOBER) Dr N. Beets schrijft over enkele geschilderde glasramen van King's College Chapel te Cambridge, waarvan althans sommige van den Antwerpschen glasschilder Dirck Vellert stammen, aan wien dezelfde schrijver in *Onze Kunst* een reeks studies wijdt. Hij hoopte later de vier-en-twintig glasramen alle uitvoeriger te behandelen.

THE STUDIO (OCTOBER) Deze aflevering bevatte o. a. een studie van Franz Rutter over Anton Mauve. Daarbij niet minder dan twintig reproducties naar Mauve's werk, waaronder twee in kleurendruk.

In een bijdrage uit Utrecht, opgenomen in de rubriek Studio-talk wordt het werk van den medailleur Wienecke besproken. Daarbij een groot aantal afbeeldingen naar diens arbeid en een portret van den kunstenaar zelf.

KUNSTCHRONIK (17 OCTOBER) Kurt Freise schrijft over de tentoonstelling van oude Hollandsche kunst in den Rotterdamschen Kunstkring.

(25 OCTOBER). Dezelfde schrijver geeft in dit nummer een overzicht van de kwestie der collectie-Six, waarbij hij tevens iets omtrent de geschiedenis dezer verzameling mededeelt.

J. C. G.

HENRI HYMANS

HET zal dit jaar eene halve eeuw geleden zijn dat de hooggewaardeerde medewerker van *Onze Kunst,* Henri Hymans, verbonden werd aan de Koninklijke Bibliotheek te Brussel, waarvan hij nu de opperbestuurder is. Het komt ons voor dat wij die verjaring niet mogen laten voorbijgaan zonder den man, die een zoo groote rol speelt in de kunstwereld van België en meer bepaald in de beoefening der Kunstgeschiedenis, te herdenken. Henri Hymans is een Antwerpenaar van geboorte, een reden te meer opdat ons Antwerpsch kunstblad hem de hulde brenge, die hij zoo dubbel en dik verdiend heeft. Hij werd in onze stad geboren den 8n Augustus 1836; hij is dus van verleden jaar de zeventig ingetreden, maar, verried zijn kerstebrief dien eerbiedwekkenden ouderdom niet, niemand zou er aan denken hem dien toe te kennen : vlug als hij is in zijn bewegingen, vlug als hij is van geest, werkende tegen den jongsten op en alleen zijne jaren verradende door zijne meerdere kennissen en ervaring. Hij begon zijne kunststudiën in de Akademie van Brussel waar hij zich in 1849 na den dood zijns vaders met zijn moeder was gaan vestigen en beoefende eerst de steendrukkunst, een vak dat hij al spoedig verliet om zich op de studie van esthetiek en kunstgeschiedenis toe te leggen. Zooals wij het hooger herinnerden trad hij in 1857 als beambte in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel, waar hij toen als surnuméraire meewerkte aan de inrichting van het prentenkabinet. In 1875 werd hij tot Conservateur van ditzelfde kabinet aangesteld ; in 1877 werd hij professor van schoonheidsleer en van algemeene letterkunde aan de Koninklijke aka-

demie van Antwerpen; in 1886 professor van kunstgeschiedenis aan het Hooger Instituut van Schoone Kunsten derzelfde stad, in 1895 lid van het bestuur der Koninklijke Museën van Schilder- en Beeldhouwkunst te Brussel; in 1904 hoofdbestuurder van de Koninklijke Bibliotheek. Het zou ons veel te ver meesleepen wilden wij de eervolle onderscheidingen aanhalen, die hem binnen en buitenslands werden toegekend. Stippen wij slechts aan dat hij lid van het Akademisch korps te Antwerpen benoemd werd in 1879, lid van het Instituut van Frankrijk in 1896, eerelid der Maatschappij van Oudheidkundigen te Londen; briefwisselend lid der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België in 1883, en lid derzelfde Akademie in 1885.

Wij zullen niet zeggen dat hij op zijne lauweren niet ingeslapen is: slapen of slechts sluimeren zijn woorden, die bij zijn naam niet passen; elke nieuwe titel bracht hem eenen nieuwen werkkring aan, en gemakkelijker en overvloediger ging hem de arbeid van der hand naarmate hij hem werd opgelegd. Hij was vooreerst een toonbeeld van bevoegd wetenschappelijk vakman en van ijverig ambtenaar. Onder zijn leiding groeide het prentenkabinet van Brussel tot een der model-inrichtingen van dien aard op; door zijn onvermoeibare dienstvaardigheid werd het een lichtbaken voor ieder, die binnen of buiten het land zijn weg zocht in de dichtbegroeide en weinig begane paden van de prentenkunst. Rijk aan kennissen en welbespraakt als hij is bezat de Akademie van Schoone Kunsten geen uitmuntender leeraar dan hem. Waar zijn titel hem riep tot medewerking was hij altijd onder de meest en nuttigst werkzamen: zoo in de Koninklijke Akademie te Brussel, zoo in de Oudheidkundige Akademie te Antwerpen. Waar zijn hulp werd ingeroepen in belangrijke omstandigheden gaf hij ze dienstvaardig en overvloedig. Wij weten nog in Antwerpen welke belangrijke rol hij speelde bij de inrichting der Rubensfeesten in 1877 en bij die der groote feeststoeten van Landjuweel en van Dijckfeest; hoe voor een groot deel het glanzend welgelukken der tentoonstelling van van Dijck aan hem te danken was; hoe vol toewijding hij medewerkte aan die van Jordaens. En wat hij deed in zijne geboortestad, deed hij in soortgelijke gelegenheden te Brussel en te Brugge. De tijdschriften en woordenboeken, die hem tot medewerker hebben aangeworven hebben alle reden om zich met die aanwerving geluk te wenschen. *Onze Kunst* is er voor onze lezers een tastbaar bewijs van. Maar hoevele andere mogen zich in even hooge mate er om verheugen: zoo de *Biographie Nationale* waarin hij zoowat 170 levenschetsen van kunstenaars leverde; de *Gazette des Beaux-Arts* van Parijs, voor welke hij behalve zijn gewone Belgische kronijken, tal van gewichtige artikels schreef, *Patria Belgica*, *das Museum* te Berlijn en zooveel andere meer. Waar hij de stof vindt om die ontelbare bijdragen op te stellen weten wij wel; het is in zijne verbazende belezenheid, gediend door een ijzervast geheugen; waar hij den tijd vindt weten wij niet en blijft ons een onoplosbaar raadsel.

En nu hebben wij nog slechts gesproken van zijn tijdschriftartikels en van zijne vlugschriften; wij gewaagden nog geen woord van zijn grootere werken, de stevige grondvesten, waarop zijn naam berust. Als zulke noemen wij de *Histoire de la gravure dans l'Ecole de Rubens*, bekroond door de Koninklijke Akademie van België; le *Livre des Peintres de van Mander*, vertaling van van Mander schildersboek met uitvoerige en kostelijke historische aanteekeningen en aanvullingen; *Lucas Vosterman*, catalogue raisonné de son œuvre; De Geschiedenis van de gravuur in België in de *Graphischen Künste* van Weenen, de beschrijving van Brugge en Ieperen en van Gent en Doornik in Seemann's *Berühmte Kunststätte* (*les Villes d'art célèbres*); l'*Exposition des primitifs flamands* à Bruges, *die Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts*.

Al die werken, heel die lange wel vervulde jaren werden gewijd aan de studie der Vlaamsche Kunst, aan de toelichting harer geschiedenis, aan de verspreiding harer kennis. Hymans had het hooge voorrecht door de veelomvattendheid van zijn kennissen niet alleen over de mannen van één tijdperk, maar over die van al de eeuwen, waarin onze kunstroem straalt, te mogen meespreken en

te kunnen onderrichten. Zoowel de primitieven, als de mannen der eeuw van Rubens en als die van onzen tijd kent hij grondig; over allen leverde hij nieuwe bouwstoffen, opende hij nieuwe gezichtspunten, ontstak hij heldere lichten. Er is niemand in ons land die zooveel deed om de geschiedenis van onze kunst te doen kennen als hij, niemand die meer bijdroeg om haar aldus meer te leeren hoogschatten.

En hij sloot zich niet op in zijn eigen land; wij zegden reeds hoe hij meewerkt aan de beste tijdschriften van Frankrijk, Duitschland en Oostenrijk; wij voegen er nog bij dat hij verscheiden van de belangrijkste bijdragen over de Antwerpsche kunstenaars leverde aan de *Encyclopedia Britannica*. Van zijn jaarlijksche reizen, heel Europa door, bracht hij telkens wat wetenswaardig mee en daar ook deed hij den naam van de Belgische Wetenschap in eere houden. Het is misschien wel iets of wat beschamend voor ons, maar zoo geheel ongehoord toch is het niet, dat hij in het buitenland nog hooger wordt geschat dan in zijn eigen land.

Al zijn boeken zijn meesterwerken en onder zijne ontelbare tijdschrift-artikels is er haast geen, waarin hij niet eene nieuwe ontdekking heeft veropenbaard, een verrassend standpunt heeft ingenomen, een onbekend geschrift, een verloren kunstwerk heeft doen kennen, een verkeerd toegekend schilderij aan zijn waren maker doen toeschrijven. Waar anderen voorbijstapten zonder te zien of op te merken, daar was hij getroffen door een herinnering, daar herkende hij een lang vergeten of verloren kunstwerk, en daar vond hij stof om zijn doorzicht en belezenheid te doen bewonderen. Maar niet alleen door die mild rondgespreide drukwerken bewees hij onschatbare diensten, meer nog deed hij dit in partikuliere mededeelingen. In brieven en gesprekken stond hij te woord aan ieder die om de eene of andere inlichting bij hem kwam aankloppen en ontelbaar waren zij die van heinde en ver een beroep kwamen doen op zijn dienstvaardigheid en die nooit ongetroost van hem weggingen. Evenals hij immer bereid was aan een werk van algemeen belang eene behulpzame hand te leenen, zoo weigerde hij nooit een vakgenoot of een uit het grootere publiek van zijn overvloed mee te deelen. Hem, die nooit naliet iemand in te lichten, die bij hem kwam aankloppen of de verdiensten te herkennen waar hij die vond, achten wij het plicht onze dankbaarheid en vereering te betuigen nu een jubeldatum er ons de welkomen gelegenheid toe aanbiedt.

MAX ROOSES.

INHOUD VAN DEEL XII

(ZESDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR — 1907)

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Ed. Pellens.
Omslag in hout gesneden door G. W. Dijsselhoff.



Gedrukt door
J.-E. BUSCHMANN
te Antwerpen.